目　　录

前言 ………………………………………………………… 1

第一章　什么是摄影构图

第一节　摄影构图的概念 ………………………………… 3
第二节　摄影构图的特点 ………………………………… 9

第二章　摄影画面的构成要素

第一节　画面构图的景象构成诸成分 ………………… 22
第二节　影像构成要素 ………………………………… 33

第三章　取景与构图

第一节　观察、研究客观世界 ………………………… 50
第二节　取景 …………………………………………… 57
第三节　画面构图中视觉形象的造型 ………………… 64
第四节　建立视觉重点与趣味中心 …………………… 81
第五节　洗印与构图 …………………………………… 85

第四章　摄影构图相关的形式法则

第一节　对称与均衡 …………………………………… 92

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

第二节　集中与呼应 …………………………………………… 96
第三节　变化与多样统一——和谐………………………… 100
第四节　对比…………………………………………………… 103
第五节　节奏…………………………………………………… 106
第六节　黄金分割……………………………………………… 108

第五章　摄影构图的手段与技巧

第一节　拍摄位置与构图……………………………………… 114
第二节　摄影镜头与构图……………………………………… 124
第三节　光线与构图…………………………………………… 130
第四节　速度、变焦、追随摄影及其它……………………… 138

第六章　摄影构图的再认识

第一节　画面世界与客观世界………………………………… 144
第二节　摄影构图的本质……………………………………… 151

第七章　画面世界是一个层级结构

第一节　画面世界的视觉形象分析…………………………… 159
第二节　构图的整体性………………………………………… 177

第八章　构图形态及其功能

第一节　具象构图形态………………………………………… 184
第二节　抽象构图形态………………………………………… 193

彩色附图

前　言

摄影诞生至今，已有一百余年的历史了，在这个过程中随着科学技术的发展，其手段已经达到了相当完美的程度。现代已被广泛应用于人类社会生活的各个方面。无论是政治、经济、文化艺术、科学研究的各个领域，我们都可以看到它的踪影。它特别表现在作为传媒与人民群众有着广泛密切的联系。不仅如此，随着社会经济生活的提高，摄影已成为普通人民文化生活的一种活动方式。由于摄影应用的广泛性，以及其影像的魅力，吸引着众多的人们，希望从事这个专业，成为职业摄影家。在我从事教学的过程中，经常收到青年朋友的来信，其内容一是表达自己对摄影的热爱，有的达到了着迷的程度，其情十分感人；其二是表达渴望进行系统理论学习的心情。完全可以理解，在现代要在摄影专业上有所成就，系统的学习是必需的。

摄影理论知识主要有两部分，一是摄影技术理论，一是摄影艺术理论，学习中两者都不可偏废。摄影构图就是摄影艺术理论中的一门课程。构图是造型艺术中的一个十分复杂的问题，它涉及到与艺术相关的一切方面，所以在学习构图的同时，要注意加强各方面的修养，以帮助提高学习的效果。摄影构图是一门实践

性很强的课程，因此学习摄影构图还要联系实际学习，为此在课程中我们安排了较多的作业，希望能认真完成。

学习摄影构图重要的是提高艺术感觉。这是个分寸间的问题，是很微妙的，要在这方面有所收获，就不但要进行理论学习，还要多实践、多观摩优秀的造型艺术作品，从中吸取营养。大家都知道，构图是富有个性与创造性的，它只有在良好的艺术感觉与相应的造型能力的基础上，才能得到充分的体现。

本课程主要讲述构图的一般规律，是一个初学摄影者应该掌握的基础知识和基本的训练。通过这个阶段的学习，在摄影的创作活动中可能会获得一点自由，站在这个起点上可能就是在一个新的高度上遨游了，但它还有待更广博的知识的滋养，将自己的水平提高到一个更高的境界。

构图是一个综合性很强的问题，涉及的范围很广，由于能力水平所限，很难将其尽述。遗漏在所难免，还可能有些错误，欢迎读者批评指正。

书中摄影作品除署名者外均为本书作者拍摄

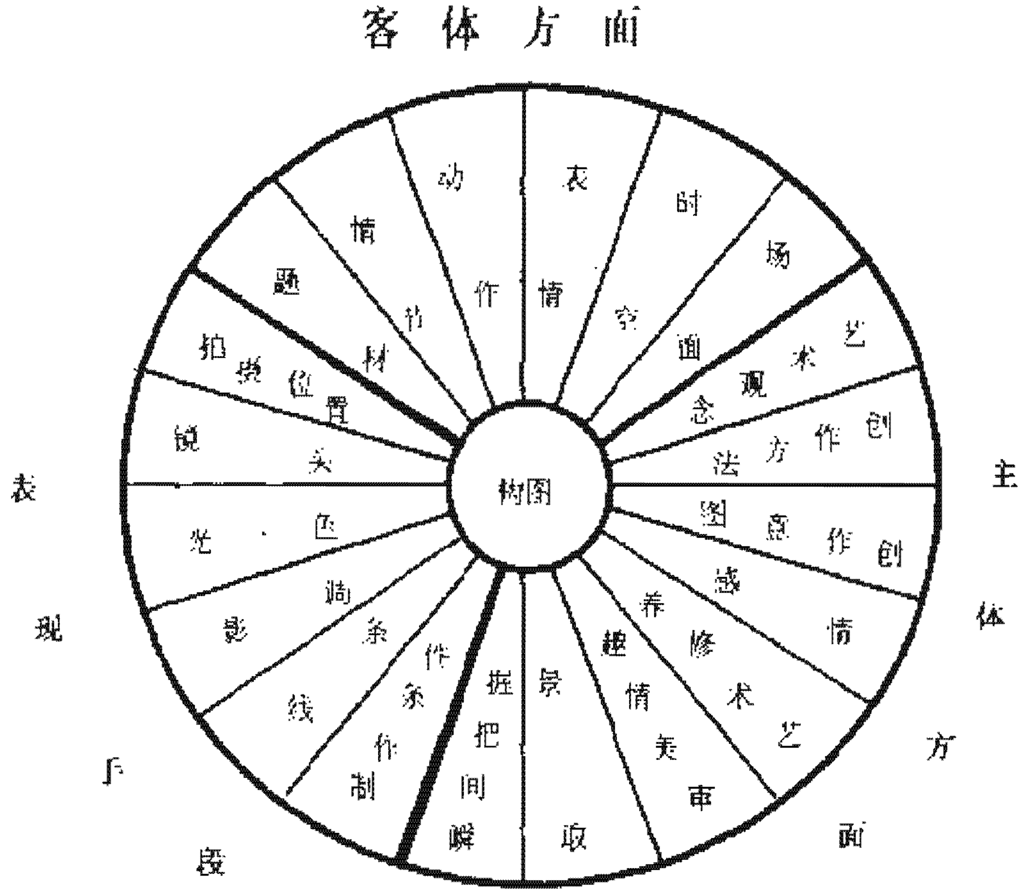
第一章　什么是摄影构图

本章提要　构图是摄影中的常用术语。是摄影的重要表现手段。它是从事摄影艺术的人们潜心研究的对象。构图早在传统的造型艺术中就有很深的研究，并有丰富的理论论述。摄影艺术从中获得了不少教益，并据此形成了摄影构图的概念，指导着摄影的实践。本章主要讲述对摄影构图的认识、摄影构图在摄影艺术创作中的地位、摄影构图的特点等有关的问题。

第一节　摄影构图的概念

构图在摄影中是最引人注目的问题。它与摄影者有着十分紧密而自然的联系，不论摄影者是否注意到它，它总是如影随形一样陪伴着你。当摄影者进行拍照的时候，每获得一张照片，就形成一幅构图。事情就是这样的简单和轻而易举。但是，经常从事摄影活动的人们，大多有这样的经历：拍摄了许多照片之后，当欣赏它们的时候，就感到有的照片十分赏心悦目，有的照片则索

然无味，有的照片又感到好像不是心目中所要表现的景象的样子。究其原因，就会发现，问题大多出在构图处理上。实际上构图就像文章、语言一样，是一种叙事、表意、传情的载体。好的构图就像一篇好文章或漂亮的演讲，内容丰富，条理分明，言简意赅，语调抑扬顿挫，清新流畅，情意溢于言表，十分动人，具有感染力；不好的构图，就像说话抓不住重点，废话连篇，词不达意，使人莫名其妙。因此，就给摄影者提出了一个课题，要拍好照片，就要在构图上多下功夫。确切地说，构图像一个机体，在它的内部有着复杂的结构，并与许多方面的问题有着密切的联系。如果用一个简单的图示表示，把“构图”放在中心位置上，就可看到围绕着它的有多种因素。如线图一所示，有客体方面的题材、场面、情节、事件等；有主体方面的艺术观念、创作方法、创作意图、审



线图一 构图相关的问题示意图

美情趣等；有表现手段方面的拍摄位置、镜头、光线、影调、色彩等。这其中的每一个方面的问题都会影响构图的质量。由此还可以看出，构图是多元化的。有什么样的艺术观念，就有什么样的构图；用什么样的创作方法，就有什么样的构图；选择什么题材、运用什么表现手段，也会产生不同的构图。由此看来，实际上，构图是造型艺术中的一个含义最为复杂的问题。构图是造型艺术创作的关键所在，它决定作品的成功与失败。在造型艺术中，没有任何一个因素像构图这样，与主体、客体、表现手段诸方面有如此广泛、紧密的联系。正像生活、艺术是无限丰富的一样，构图问题也是极为复杂和多方面的。它的复杂程度，使之很难用简单的模式，系统的、简明的方式说清楚。

构图是众多造型艺术创作的共有手段。在《词海》的“构图”条中解释说：“构图，‘造型艺术’术语。艺术家为了表现作品的思想内容和美感效果，在一定的空间，安排和处理人、物的关系和位置，把个别或局部的形象组成艺术的整体。在中国传统绘画中为‘章法’或‘布局’。”在造型艺术发展的历史中，有许多关于构图的理论著述。我国最早见于南齐谢赫的《古画品录》绘画六法，其中“经营位置”就是讲构图。唐代画论家张彦远在《历代名画记》中，论绘画六法时说：“至于经营位置，则画之总要”，指出构图在绘画创作中是一个非常重要的问题。构图是怎么回事？清代王原祁在《雨窗漫笔》论画十则中有这样一段描述：“看高下，审左右，幅里幅外，来路去路，胸有成竹。然后濡毫允墨，先定气势，次分间架，次布疏密，次别浓淡，转换敲击，东呼西应，自然水到渠成，天然凑拍，其为淋漓尽致无疑矣。”从这段话里可以看出画家在作画时对于画面构图结构、布局的思考。从整体出发，先定气势，然后铺陈布阵

描绘具体形象，使之相互联系，达到自然天成的效果。黑格尔在“美学”第二卷中谈到，所谓“布局”，“就是通过把不同的人物形象和自然界事物配合在一起，形成一种完满自足的整体，以便把一个具体的情境和它的较重要的动机描绘出来。”“描绘出具体情境中的内容”。张光宇教授（工艺美术教育家、装饰画家和设计家）说：“构图是艺术的骨架，它能起成功与失败的决定性作用”。有关构图的论述很多，不能一一摘录。但仅从以上几段引文中，就可以充分了解构图的意义，了解构图是什么性质及它在艺术创作中的作用。因此，“什么是摄影构图”就不言而喻、不难明白了。

摄影是一门年轻的艺术，从诞生到现在才不过一百多年。由于它与有悠久历史的绘画艺术在表现形式上相近，因而受其影响，摄影构图以与绘画构图有大致相似的观点，指导着摄影的艺术实践。当然，由于造型表现手段不同还是有很多区别的，我们将在有关的问题中加以说明。

摄影画面构图，通常简明的说法，“就是把我们所要表现的客观对象，根据主题思想的要求，以现实生活为基础然而比现实生活更富有表现力地表现形式，有机地组织安排在画面里，使主题思想得到充分的表达。”从上面对构图的论述中我们可以看到，一方面说明了构图有画面“布局”、组织结构的性质，另方面主要说明了内容与形式的关系。依照传统的艺术观念，艺术的内容决定形式，成功的作品是内容与形式的高度完美的统一。但这里对于形式独立的审美价值没有足够的重视。因此，在这里要补充说一句，“构图应具有美的形式”。

这里所说的构图，就是我们长期以来所遵循的现实主义的构图原则。即在摄影实践中，在深入生活的基础上，发现和选择可拍摄的对象，根据对象的内涵，确定一个主题。然后，根据主题，

再对被摄对象进行构图处理。在构图处理中，就是将被摄对象用不同的拍摄角度、光线及各种表现手段，把有益于主题表现的部分突出出来，无助于主题表现或有损于主题表现的东西隐没掉，使对象的特征表现得更鲜明，并以具有审美价值的形式将被摄对象呈现在画面中。这是初学摄影者学习摄影艺术最基本的、必须首先掌握的构图方法。

从这个对构图的论述中，我们还可以看到，这里提到了三个因素：一是客观对象，二是主题思想，三是表现形式。这三个因素都是有丰富变化的，如拍摄对象的变化，影响着表现形式，影响到主题表现；主题的变化，影响着被摄对象的变化，很自然地带来了表现形式的变化；表现形式的变化，影响着主题的表达，也影响到被摄对象的表现。它们之间是相互制约，又是相辅相成的关系。这就提出了一个问题，摄影者在摄影创作实践中，究竟应该以什么为基础来进行构图处理呢？从实践上看，造型艺术创作有“以意寻象”的处理方式；有“以象寻意”的处理方式。“以象寻意”即首先确定拍摄对象，然后确定主题，确定表现形式。前面所说的构图，就是属于这种性质，基本上是属于再现的范畴。“以意寻象”即先确定主题，然后选择拍摄对象，确定表现形式。这里的情况是比较复杂的，其中以现实生活为题材的构图，同于前一种方式的效果。也有如摄影发展初期的“绘画派”的构图处理方式。现代所说的“创意摄影”也是这种构图处理方式。一般说来，就是这么两种情况。但是，大家都知道，在现代意识中，由于概念的变化，有的摄影者对“形式”的相对独立性有特别的偏爱，就追求“形式美”的表现（不是说对“纯形式”的追求）；另外，还应该看到艺术是美的创造，特别是造型艺术是视觉的艺术，它要提供视觉的美感，这就离不开形式；再说，在自然中，美的东西以多种多样的现实形式呈现

出来，只要是可视的美的东西，它就有摄影表现的价值。这样形式又可成为主要问题了。由此看来，构图中的三个因素都可以成为构图处理的基础。一般地说，不论以哪一个因素为基础，三者都应是有机地配合，即恰当的被摄对象、恰当的主题构思、恰当的表现形式相配合。达到这个境界时，就是成功的构图。但是，应该认识到，以不同的因素为基础，会有不同的侧重，它们各是属于不同层面的艺术创作问题。我们将在以后的相关章节中，再进行讨论。

摄影构图也是摄影的一种思维方式。它以一种意象形式从观察客观现实、创作构思开始就一直伴随着摄影者。当摄影者面对景物进行观察时，眼睛所见的景象，就在头脑中以一定的画面形式生成构图意象，并在头脑中进行着各种构图形式的比较；摄影者在想表现什么景色的时候，也会在头脑里生成某景色画面构图的意象，这种意象并且十分活跃，时时变化着意象中的构图形式进行比较，直到拍摄完毕。这种思维方式是不可避免的，不论你有意或无意，都不能脱离这种思维模式。它有两个显著的特点：(1) 它与客观景象不同。客观景象是一个开放的大系统，意象则是由景象的某个局部构成的一个新的整体；(2) 在意象中补充了人们的经验——生活、文化积累。因此，它总是以摄影者认为最完美的形式呈现在摄影者的头脑中，摄影者在作审美判断时，总是以人们头脑中的意象为依据。我们经常发现拍摄的结果与想象的不一样，就是意象与实际景象的偏离。对于摄影构图的这种思维方式，我们要有充分认识并应很好地把握和运用它。

研究、掌握构图是摄影者的重要任务。研究它的目的，就是要掌握其规律，帮助处理好构图，使画面构图能有很强的艺术性、很高的审美价值，以及很好的叙事、表意、传情的效果。

这里，我们再强调说明一点：摄影构图不仅是一个画面景物的“布局”、“章法”组织结构的问题。组织结构只是形式，仅仅是构图的外表，它更重要的一面还在于表现什么？不论是客观景象具有的含义，或是主体意识中的某些内涵，或者是美的发现，它们总是我们必须注意考虑的问题。

第二节　摄影构图的特点

构图在造型艺术里是共性问题。简单地说，都是指的布局、结构。但是由于手段的不同，造型方式的不同，表现形式也有差别。

例如绘画是画家将要描绘的景象变化为心象，然后面对画布进行构图、布局、描绘。按照达·芬奇的说法，“绘画是一门科学”。“绘画科学的第一条原理：绘画科学首先从点开始，其次是线，再次是面，最后是由面规定的形体。”“绘画是所有人和万物的主人——假如画家想见到能使它迷恋的美人，他有能力创造他们……假如他想看到骇人的怪物，滑稽可笑的东西，或者动人恻隐之心的事物，他是他们的主宰与创造主。假如他愿意创造荒芜人烟的地区，炎热气候中的浓荫之地或者寒冷天气中的温暖场所，他也全能办到，要山谷，他可以造山谷……事实上，由于实在，由于想象力而存在于宇宙间的一切，画家都可以先存之于心中，然后表之于手。他并且把他们表现得如此卓越，可以让人在一瞥间同时见到一幅和谐匀称的景象，如同自然本身一样。”（摘自《芬奇论绘画》）即或同是绘画（美术），工艺美术较之绘画在构图创作上也有不同。我国工艺美术教育家、装饰和设计家张光宇教授，在谈到装饰构图的特点时说：“装饰构图就是不受自然景象的限制，往往是服从于视觉快感，而

突破平凡的樊笼，往往是一种向上的或者飞升的崇高挺拔精神的一种形态。”另外，绘画流派众多在构图方面都有很大的不同，例如立体派，“只存在一个意图，把对象世界引归到立体几何形体。” 抽象派则完全丢掉具体的物象，而代之以点、线、面、形、色的组合。从上面的引文里，我们可以看出绘画构图的规律：

1. 是在对对象整体感觉的基础上，将头脑中的形象，分解为各个部分，然后，从点、线开始一笔笔地在画布上描绘物体，并将物体重新组合，最后形成完整的艺术形象。

2. 画家可以自由地进行构图结构，塑造形象。可以充分发挥画家的主观能动性，在画面上可以随意根据需要，或夸张，或削弱某物象；或增加，或删除某物象。画家可以不受自然的限制，任意变化物象形态。同时融入记忆中的物象形态，渗入自己的主观意识和情感，画家可以随意创造任何形象。

摄影构图在这些方面是完全不同的。不是像绘画那样结构画面和塑造形象。摄影构图的特点，概括说来与以下几个问题有关：

1. 摄影构图的镜头性；
2. 摄影构图的现场性；
3. 摄影构图的时机、机遇与瞬间性；

一、摄影构图的镜头性

镜头性表现为以下几方面：

1. 只要为镜头所“看见”的东西，都将纳入画面；
2. 形象与构图的整体构成；
3. 准确的影像透视效果；
4. 虚实的影像构成；

5. 毫发毕鉴。

镜头是摄影重要的表现手段，正因为镜头的光学性能，使摄影构图形象区别于其它造型艺术形象。

首先表现为镜头所“看见”的东西，都将被纳入画面，成为构图的构成成分，镜头“看不见”的东西就无法显现。不能像在绘画构图中，画家可以对景物做任意的选择，去粗取精，有利于构图的成分保留，无利于构图的对象都可以删除；在构图中需要什么有助于主题表现或构图构成的东西，只要不违背情理，都可以任意增添。而摄影构图却没有这种可能。当摄影进行构图时没有价值的部分、无益于表现主题的部分，需要进行处理时，只能利用客观景物相互遮蔽，或者是利用影调构成的手段，使其被淹没，或者将其排斥在画面之外。

这一特点使摄影构图具有贴近自然的效果。抛弃了人工的痕迹，更显得自然、生动。有一些摄影家就偏爱这种镜头性，以显示自然的魅力。

其次，画面构图与形象塑造是同时共生一次构成的。这是任何造型艺术所不具备的功能。绘画要一笔笔地画，雕刻要一刀一刀地刻，随着时间的延续最后完成画面形象。而摄影只要镜头“看见”的对象，一经曝光，画面构图及形象描绘就基本完成。它在形象的形成过程中，没有更改的可能，如果更改就需要重新拍摄。因此它确定了摄影在取景时就要确定形象的形态及构成形式。

第三，它使摄影构图具有科学的线条透视效果。透视在绘画艺术中，是一个重要的感性材料，透视规定着物体的大小及空间层次，绘画中要取得良好的透视效果，是需要一定的造型知识和绘画技巧的。但在摄影中，要做到这一点是轻而易举的，并且是

十分明确的。不论它是夸张或是变形的影像，都有科学的、准确的透视效果。在摄影构图的透视构成上，只要掌握了镜头的性能，就能运用自如地进行影像的透视变化，创作艺术形象。例如，在摄影构图中的“配景缩小”法、空间压缩法，它的准确的透视关系，都表现出了很鲜明的摄影景象特色。

第四，虚实的影像构成。虚实处理本来就是造型艺术的表现方法之一。在绘画中的虚实处理，也有多样变化的形式，然而却都不及摄影的虚实处理那么分明，那么自然。模糊与清晰（景深效果）的影像，在摄影中可说是一种很自然的现象，往往有很多时候被我们忽略了，应引起注意。掌握它欲得何种效果，能控制自如，对摄影构图是有重要意义的。一般地说，它有益于画面构图的变化，有利于建立视觉重点，有利于突出主体。另外，正由于虚实在摄影成像中有自然形成的特性，所以就有人“就实避虚”或“就虚避实”创造新颖的摄影形象。例如图一《逆风行》（汪昌和摄。获第十五届全国影展黑白作品金牌奖）就是“就虚避实”的一例。又有人偏爱“实”而形成了个人风格。在摄影史上“F/16 小组”就是偏爱大景深的一些人所形成的群体。虚实的表现性在摄影艺术中是很具魅力的，也是很有特色的。

第五，它可以毫发必鉴地再现客观对象。它是“写真”的最佳手段。如图二《齐白石》（郑景康摄）。白石老人的相貌、五官以及那根根银须、面部皱纹、皮肤的质感，都宛若直接目睹白石老人一般。在摄影史上，有这样一个故事：一位画家选择了一个模特儿画了一幅人像，取名为朱丽叶，得到了大家的赞赏。一位摄影家也希望创造一幅朱丽叶的形象，于是也找了一个模特儿，经过化妆、修饰，打扮起来，使她尽量与朱丽叶相像。拍摄了一幅照片，也取名为朱丽叶。结果，大家看后，觉得却仍然像模特儿本人。这充分地说明了，摄影的“写真”特性。这是大家所熟知

的，是摄影形象最明显的特征。

二、摄影构图的现场性

它是摄影手段所规定的，摄影构图必须面对客观对象。它不能像绘画那样，可以将景象熟记于头脑里，再来一番改造（与想象的形象相结合），然后在画室里面对画布，根据构思结构画面、描绘形象，使之达到个人认为尽可能完美的地步。摄影则只能在拍摄现场，面对对象进行构图创作。正如我们在镜头性中所指出的那样，摄影家面对对象按动快门，客观对象便一起进入镜头，完成形象描绘和画面构图。已经拍摄完毕，形象就不能改动，如需改动，就要重拍。其独特的改变构图及形象的处理方法，即选择拍摄位置、镜头、光线，用来调整景物的构成及物象描绘，或者利用其它附件手段来变化影调与色彩。

图一 《逆风行》 江昌和摄

现场性从狭隘观点来看，是摄影构图的局限。然而它却给摄影构图带来了“纪实性”的特色。

现场性的构图是摄影家的一项艰巨的创作任务。现场性规定了摄影不能随心所欲地进行画面结构、布局和景物描绘。但是，现场性的构图，又不是简单地陈列一般人所熟悉的题材和地点环境。而是在现场的条件下，需要在摄影构图中显示出具体情境（对象的相互联系）中的定性，把具体情境所含的意蕴揭示出来，并且要有可理解性。要做到这一点，真正关键的问题，是在于摄影家要有足够的才智及创造能力把这些意蕴表现于形象。因此可以说，现场性的构图任务是很艰巨的，它不但要对景物的构成付出极大的劳动，同时，为了完成艺术任务，摄影家要考虑景物的众多的差异和对比并要将它们表现出来；要考虑景物构成是否能表现出情境的定性及最鲜明的个性；还要使它们组合成为一个和谐的整体，并且显示出审美特性、艺术性。要完成这样的任务，对摄影家的要求是很高的。摄影家必须具有丰富的生活积累和较高的文化、艺术修养，特别是造型艺术修养，以及娴熟的摄影技能、技巧。

图二 《齐白石》 郑景康摄

三、摄影构图的时机、机遇与瞬间性

如前所述，摄影构图必须在现场进行，然而对象在不同时空的现场中的状况是不一样的，因此，摄影构图要获得完美的形象，就需要恰当的时机。例如风景摄影，晴日的山水与阴天的山水景象不同，四季的风光不同。拍摄什么样的景色，需有适当的时机。如拍摄黄山风光的人大多有这样的经验，并非任何时候都能拍到山中云雾的美景；拍摄桂林山水希望漓江有一叶渔舟，有时为此要等待很长时间。因此说，在摄影中时机对摄影构图是很重要的。

机遇是指偶然相遇的特定时空的景象、事物或个别对象的时机。在摄影中，人们常说的“可遇而不可求”的构图形象，就是由机遇而获得的。现实是丰富多采、多样变化的，并时刻都有新生的事物产生。然而生活是一个浩瀚的大海，无边无际，在那里能够获得这闪耀着美的火花的事物，有时就是要靠机遇了。当然，这绝不是说摄影就是靠机遇的恩赐。但是机遇对摄影确是很重要的。在摄影的实践中，应该说机遇是常有的，问题在于摄影者能不能敏锐地发现它，并及时地把握住它。要做到这一点，就要求摄影者要有敏锐的观察力，并且要善于观察和善于发现。

对摄影来说“机不可失，时不再来”是有实际意义的。它不可能有如绘画由记忆来进行形象的再造。失去了摄影构图创作的时机与机遇，就意味着永远的遗憾。这也是摄影构图的特点。

瞬间在摄影中表现有两层意思：一是曝光的瞬间，一是对象变化的瞬间。摄影构图的基形以及主题表达的效果，是在几十分之一秒，甚至几百分之一秒中形成的，这就是曝光速度的瞬间。另由于瞬间的曝光速度，它要在瞬间内把握形象及完成构图，这就

产生了把握什么样的形象和怎样的构图的问题。被摄对象是在不断变化中的，要把握形象就要把握对象变化的瞬间，如运动中的人物，什么样的姿态、动作是有表现力的，这姿态动作在哪一个瞬间是高潮，这动作、姿态在构图中怎样安排，这就是对瞬间选择的一些关键性的问题。它较之曝光的几十分之一秒的选择，是更为本质的。

瞬间是事物发展过程的一刹那。摄影构图的形象是被摄对象的时、空定格，是客观对象运动变化的某一个转瞬即逝的形象。瞬间在静态艺术中是共同的现象，当然，这瞬间不是事物发展过程的任一瞬间，而是最为精彩的瞬间。什么是精彩的瞬间？就是如

图三 《中弹了》卡波摄

著名的法国启蒙运动时期的思想家、文艺理论家莱辛在《拉奥孔》中谈到的，是“最富于孕育性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”精彩瞬间之所以重要，是因为，静态艺术只能是瞬间的表现。而艺术作品“并不是让人一看了事，还要让人玩索，而且长期地反复地玩索”，那么，要满足人们的要求，这瞬间就不能是一般的瞬间，而必须是能产生效果的、可以让想象自由活动的瞬间。

精彩的瞬间是造型艺术共同追求的效果。在造型艺术中有许多精彩瞬间的佳作。例如达芬奇的名画《最后的晚餐》那瞬间所表现出的人物动作、人物关系及各人物的表情，构成了情节生动的形象，以及《蒙娜丽莎》那神秘的微笑的瞬间的面部表情，使人们赞叹不已。它们一直是后来许多人研究的对象。在摄影方面，如世界著名摄影家卡波的《中弹了》（图三），1936年摄于西班牙前线，表现了一个战士中弹后即将倒下的瞬间，被人们称做是伟大的瞬间的典范。著名摄影家卡迪尔·勃勒松也是捕捉瞬间的大师。在摄影中不论是老一辈摄影家，还是年轻的摄影家，精彩的瞬间是每个摄影家所追求的效果。一般地说，任何一幅摄影佳作都是精彩瞬间的表现。它特别表现于动态摄影中，没有精彩的瞬间表现，就意味失败。因此，也可以说精彩的瞬间是成功作品的灵魂。

摄影艺术被称做是“瞬间的艺术”。它所表现的瞬间较之绘画所表现的瞬间更为广泛，它能表现出人眼看到而不能感觉到的瞬间（视而不见），能把人眼无法觉察的瞬间的美表现出来。捕捉事物运动的瞬间形象，摄影有独到之处。如子弹击碎玻璃的情景，一滴牛奶溅起的水花；又如运动员翻腾旋转时的动作、表情，波浪拍岸激起的浪花；人们在情绪激动时的举止，任何人眼视而不见的变化，都可被摄影瞬间“定形”而成为永恒的美。许多平时可

能感觉平淡无奇的瞬间，经摄影的瞬间定形，都可能显得那么生气勃勃富于美感。摄影是唯一能够把刹那瞬间固定下来的一种手段。“瞬间”是摄影最具魅力的功能，也是摄影构图的重要特征之一。

瞬间是不可重复的，因此说瞬间选择是构图的一个重要的十分关键问题，谁能在把握瞬间上有超人的能力，谁就会多得到成功的机会。

瞬间的把握是需要有一些基本素质的，如：

1. 要有敏捷的反应，要能当机立断。当好的瞬间形象或构图在你的眼前出现时，能够及时地按下快门。

2. 要有熟练的技术掌握。保证能够获得技术条件正常的影像。

3. 要有敏锐的观察力、判断力。不断发现新的事物，使之有机会发现不同的瞬间形象。并要能准确地判断——这就是精彩的瞬间。

4. 要有深厚的生活基础。这是发现、判断的基础，它能在事物的发展中，根据事物发展的规律，预先测知事物的变化，这就增加了发现、判断的可靠性与准确性。当然事物往往有出其不意的变化，在这种条件下，丰富的生活累积也可以帮助你正确地判断变化的意义。

5. 要有较高的造型技能、艺术素养、审美能力。以保证这美妙的瞬间形象能形成有美感的造型与构图。

瞬间选择是摄影的基本功，它在多方面影响着摄影构图。因此需要培养、锻炼瞬间选择的能力。

我们在摄影中常谈到的抓拍、抢拍、摆拍的问题，是拍摄方法问题，也是瞬间的问题。对于突发事件，或是难得的机遇，摄影家以机智与敏锐的反映，及时地按动了快门，获取了精彩的瞬间的美的形象，这就是抓拍。在有充裕的时间中对被摄对象提出

要求，进行组织加工，例如拍摄人像、静物，通常进行摆拍，但在摆拍之中，有时仍需要抓取瞬间。人像拍摄中的表情，就是需要抓取瞬间的。因此说，不论哪种摄影方式，"瞬间"选择都是不可少的。但是，还应该了解，并不是说只要是瞬间就行了。而是要使瞬间的形象成为艺术形象，就必须是精彩的瞬间，是富有孕育性的瞬间。

关于摄影构图的特点，前面我们主要从摄影的技术手段的层面上做了一些说明。而在艺术层面上也有它的特色。如在与姊妹艺术的比较中，我们还可以看到，摄影构图的形象塑造不是像文学、绘画那样是集中、概括的形象，如鲁迅先生所说的，"嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的角色。"而摄影不能如此，摄影构图是在面对客观现实对象的基础上进行形象塑造的。因此，它不能用集中、概括的方法塑造形象。而是选择在现实时、空中，个别的、具体的美好事物进行形象表现。因此，选择就是摄影构图进行形象塑造的方法，也是摄影构图的特点。实际上，摄影构图的一切方面都是由选择产生的。如选择对象、选择拍摄位置、选择光线、选择时机瞬间等等。成功地选择诸条件是成功的构图的保证。

摄影构图是摄影艺术创作的关键。然而，要处理好摄影构图以及形象塑造，就必须要熟悉生活。为此要深入观察、分析、研究生活，并善于发现美好的事物。在主、客观的交流中注入情感，使之构图情、景交融。这样的构图才会是富有魅力和感人的。

【思考题】

1. 与摄影构图有关的有哪些问题？
2. 为什么说摄影构图是多元化的、复杂的问题？
3. 摄影构图与绘画构图有什么不同？

4. 摄影构图的特点是什么？

【实习作业】

拍摄实习（一）

目的：练习构图。锻炼构图能力。

内容：1. 选择一个景色，运用你可能做到的变化的构图形式，拍摄一组照片。

2. 选择一个人物，在他（她）不断运动的条件下，选择不同的瞬间，拍摄一组照片。

方法：内容1 选择的场景不要太大，以便于变换位置拍摄。另外，亦可用不同焦距的镜头或其它的光学辅件进行拍摄。总之，尽可能多地将一景物表现为不同的构图形式。

内容2 可在室外自然光条件下，亦可在室内人工光条件下进行拍摄。可以变化角度抓取动态及表情。

要求：将拍摄的照片分组整理粘贴起来，写出文字分析材料。找出满意的和不满意的，分析原因总结收获。

拍摄实习（二）

目的：锻炼构思与构图表现能力。

内容：根据生活经验，确立一个主题。选择题材进行构图表现。

方法：确立主题或是叙事，或是表情的，都要明确、简单。要有可行性。最好是在日常生活中或个人生活的周围环境中，能选择到拍摄对象。可以多拍几幅，进行比较。

要求：作到题材与主题相适应，将题材的意蕴充分地表现出来。根据作业写出文字总结。

【注】实习（二）可根据个人的情况，初学摄影者，可以不作。有经验的摄影者，实习（一）可以不作，实习（二）多作几个作业。

第二章　摄影画面的构成要素

本章提要　前章谈到摄影构图是指画面的布局、组织、结构。用什么布局？组织什么？怎样结构？没有涉及很多。本章的重点主要是阐述画面有哪些组成成分，它们有什么意义及作用，并依照常态应该怎样应用和处理它们。

第一节　画面构图的景象构成诸成分

客观世界是丰富多采的，外界的景象、生活图画总是使人们目不暇接。其中有许多美好的事物会引起我们的兴趣，使我们禁不住希望能将它们拍摄下来，保留永久。在这些引起我们兴趣的景色、事物或生活图景中，根据视觉特性，一定有人们注目的对象，这注目的对象往往就是美好景色的重点，或事物的主要构成部分。在它的周围还有特定的环境和相关的对象，这是客观世界的自然规律。在我们拍摄照片时，不论是否具有构图知识，也必定是依照视觉的印象选取画面，即便是凭直觉，也会将注目的对象，或事物的主要构成部分和一定的环境纳入画面。就像摄影爱好者拍摄纪念照片一样，把人物放在一个选择好的环境中，并安排在画面中的一定位置上。因此，从照片上看，也就有了主要对象和环境景色，这也是十分自然的情况。千万人的摄影实践，积

累了丰富的经验，并总结出了这样的规律：一个景色，一件事物，或一幅画面的组成，其中必然有主要对象、次要对象、环境背景；根据对象所处的空间位置又可分为前景、后景等。在摄影中就形成了主体、陪体、环境、背景和前景、后景等概念。它们也就是画面景象构成的诸成分。下面我们就分别叙述其作用与处理方法。

一、主体

主体就是拍摄时关注的主要对象，它可以是一个人或某一物体，也可以是一群人或一组对象，它是构图的主要构成成分。作为主体一般应具有两个基本条件：一，它是画面所表现的内容的主要体现者；二，它是画面结构的中心。说它是内容的主要体现者，是因为它是事物的主要构成成分，它有集中人们的思想，使人们领悟事物内容的作用。如果没有主体，就像人们说话没有中心意思一样，不知所云，就令人感到索然无味。说它是画面结构

图四 《棉田施肥》

图五　《黄山远眺》

的中心，是因为它是画面结构的依据，并有集中观赏者视线的作用。如图四《棉田施肥》画面右前方的妇女就是这幅照片的主要对象——主体人物，左后方的妇女就是陪体。如果只有主体，画面就显得单调，有了陪体就丰富了画面形象，并有了对比、变化，使之更为生动。在一幅风景作品中，是众多景物整体构成的一幅美妙图画，其中的景物，无所谓哪一对象是内容的主要体现者。但是却要有一个对象作为画面结构的依据，以确立其它景物的空间位置和画面影调、线条、色彩的构成与确定画幅形式。它有集中观赏者视线的作用。如图五《黄山远眺》画面中的楼房就是画面的结构中心。它没有明确告诉人们什么内容，但缺少了它，画面就感到没有中心，人们的视线也就游移不定，使人感到茫然，而丧失了观赏的兴趣。

主体在画面中可在任何位置上，但在处理上要鲜明突出。主体形象是否鲜明突出有两方面的因素：一，是对象本身的条件；二，是造型形式。本身的条件一般说来，处在情节中的主体形象，由于事物内涵的引导，在人们的意识中它有重要的意义，因而，易于引起注意，收到鲜明突出的效果。此外，对象的形态以及明暗、色彩的状况等，就都是先决的条件。然后就取决于造型形式了。造型形式不依对象条件为前提的，有主体位置与主体在画面空间中所占的面积两个问题。关于位置，传统的方法是将主体处理在黄金分割线或交叉点的附近，易收到鲜明突出的效果。位置的处理还要注意对象的阴阳、向背，或姿态动势的变化产生的方向性影响。一般在主体的前方多留一些空间；主体有动势的，在动势的前方多留一些空间，使人感到有活动的余地，有轻松的感觉。如果前方较之后方空间小，就有闭塞的感觉。在现代构图意识中，则又以反传统观念处理主体位置，以产生特别的视觉效果突出主体。关于面积，一般地说，主体面积大，醒目容易突出。但是，由于事物的性质以及表现意图不同，并非任何时候都能给予主体占有很大的画面面积，在这样的条件下，就如对象的形态、明暗以及色彩状况一样，取决于造型处理了。一般在与其它造型因素的有机配合下，都能收到强烈的视觉效果。形态最为重要的是轮廓形式是否清晰，清晰易于突出。主体的明暗及色彩，取决于与背景的配合，有对比易于突出 （参见第三章轮廓形式部分）。主体突出的手段、方法很多，我们将在有关的章节中继续讨论。

二、陪体

陪体是与主体有紧密联系的对象，是画面中陪衬主体的景物或人物，是帮助主体揭示内容的成分，在构图中有均衡画面、美化画面和渲染气氛的作用。在摄影构图中人与人之间，人与物之间，

都存在主、次的关系。在画面中作为陪体的对象，是处在与主体相应的次要位置上，与主体相呼应，但又不分散观众的注意力。陪体的处理，一定要注意不能喧宾夺主，陪体随主体的变化而变化。陪体处理的好坏，会影响到主题思想的表达和作品的艺术感染力。

陪体的作用有如下几方面：

1. 与主体共同完成表现主题的任务。主体原是主题的主要体现者，但在某些情况下，只有主体的表达是十分不够的，而必须有陪体的帮助才能充分展示，或表达得更确切。如图六《斗地主》(齐观山摄。1949—1989中国摄影艺术作品选)。画面中诉苦的人物是主体，前景的地主是陪体，缺少了这个陪体，作品的主题就不鲜明。

2. 使画面更自然、生动，富有生活气息。这也是构图的一项重要的任务。如图七《合影》，合影的人是主体，摄影师是陪体。这里如果只有一群人，就像是一幅普通的纪念照片。有了摄影师，就构成了一幅生活图画，那种照相的呆滞感就完全被改变了，显得自然、生动，且透出了浓郁的生活气息，并使构图有了变化，增

图六　《斗地主》齐观山摄

不一定需要陪体。在有陪体出现时，要尽量使之能产生最佳的艺术效果，但决不能“喧宾夺主”。

三、环境

环境是主体周围的景色——人物、景物和空间，是画面的重要组成因素。环境在画面构图中是烘托主体，帮助叙事、表情、表意的成分。它有助于说明事物所处的地点、时间、季节等；有助于说明事物发生的原因；有助于表现人物性格及精神面貌；能表现一定的情调和气氛。在纪实风格的作品中，具有真实的意义；在表现风格的作品中，有表现作者思想情感的作用。如图九《敦煌莫高窟》就很好地表现了莫高窟的环境；如图十《浪花礁》(江志顺摄。中国摄影家作品选)在疾风暴雨海浪翻滚的险恶环境中，将几位戍边的战士不畏艰险保卫祖国的献身精神表现得十分鲜明。

图九 《敦煌莫高窟》

如果没有环境的烘托，就不能深刻表现这作品的内涵，从这里可以看出环境对主题表现的重要性之一斑。环境的作用在众多的作品中都有充分的表现，我们不能一一枚举，希望大家多观摩佳作从容品味。

在现实生活中，不同的事物有不同的环境；同一事物，也可以有不同的环境。环境的变化是十分丰富的，由于它可以表现出不同的内涵和情调，所以在环境处理中，要多加研究比较，进行选择。环境的选择要注意两方面的问题：一是如上述要选择很好的与主体相结合、适合于主题表现的环境，就是人们常说的“典型环境”；二是要注意与造型有关的问题。环境在画面中除烘托主体之外，在构图形式上起着重要作用。它可以改变画幅形式，可以改变影调、色调形式和明暗、色彩的构成。它们都会使画面构图形式产生不同的效果，也会使构图产生不同的情调、气氛、意蕴。一般在造型处理上，要求环境处理要简练、确切。简练就是不使人感到有多余的、累赘的东西。简练不是简单，因而也不能使人感到有不足之处，即用简练的环境形象准确地帮助说明主题。因此，千万要注意，环境不能使人感到凌乱。必需的就一定要，可有可无的，宁可不要。有

图十 《浪花礁》 江志顺摄

些是不需要但又避免不了的，就要用各种方法减弱它的消极作用。

大家都知道，客观世界是三度空间的，环境景物是分布在不同空间位置上的，有的景物距观察者近些，有的距观察者远些或更远些，这样在画面构图中为了研究问题的方便，就又将景物根据主体所在的位置分出景次。将环境通常分为前景、背景（或后景）。

四、前景

前景一般是指在主体前方，最靠近镜头的景物。然而，我们作进一步的思考，就可以发现，这里还包含有位置的意义，即凡处在这一位置上的景物，均可称做前景。因此，不论是主体、陪体或是环境的组成部分，只要处在这个位置上的景物，都可以称做前景。前景从形式上看，其特点是有明显突前的感觉。

前景作为画面的构成成分，在画平面中没有固定的样式或位置。它可以根据内容和构图的需要，以任何形式处在画面前缘的四边、四

图十一 《游皇宫》

的一部分，丰富了画面形象，并有一定的装饰性。

前景的作用，有以下几点：

首先可以直接说明主题。这里有两种情况：一是前景就是主体，如图四《棉田施肥》；二是前景是陪体，它与主体相互映衬，更生动地表现了主题。

其次，帮助画面构图。它能形成多景次，有助于表现空间；能帮助平衡画面，并有装饰效果，有美化环境的作用。如图十三《陶然亭公园》。

前景是摄影构图中的一个深受摄影者喜爱的画面成分，其原因就在于它能最方便的改善摄影构图，或者说是创新结构的手段。但是要注意，前景也不可滥用。每拍一幅照片就一定要用一个前景，不论是否有益于画面构图，都要用前景，这种观念是错误的。一定要掌握分寸，有益于表现主题、烘托画面气氛的就用，有益于画面构图的就用。否则，就不一定非用前景不可。

五、背景（后景）

背景或是后景，是画面中主体后面的景物。不同的环境可构成不同的背景。背景可以是人物、建筑、森林、山峦、大地、天空等。静物的背景，有时就是衬底，如一面墙、一个台面或一块布幔。在生活场景中，背景的变化是丰富多样的。例如在天安门广场上拍摄一幅人像，可以用天安门作背景、可以用人民大会堂作背景，可以用纪念碑作背景、可以用博物馆作背景，此外，还可以选择某局部作背景。

背景的作用，基本上如前述的环境的作用相同，这里就不再赘述。在这里要特别说明的是，背景与主体的图与底的关系，在这个关系中，主体是图，背景是底。背景应使主体能从中分离出

来。为此需注意主体与背景的明暗、色彩、动静、虚实等关系，以便相互形成对比。使主体的形象鲜明突出。

第二节　影像构成要素

画面是由景物影像构成的，画面的形象相对于客观世界，它实际上是一种幻象。这里要说明的问题，就是这幻象是由什么构成的。我们观察任一图片都可以发现，画面中除景物的影像之外，最使人感到醒目的就算是明暗影调、线条、色彩了。正是由于有这些视觉要素，才使我们能够感知到景象的存在。在一幅画面中我们还可以发现无处不填充着这些要素，并且还可以发现这些要素并不是随便出现的，它们是一个有机的组织。

关于影调、线条、色彩，它们除有构成影像的功能之外，还在诸多方面影响着画面效果。从千万人的实践中可以得出结论，摄影构图的成败，一是取决于景色的选择与组织是否成功；其次就是诸视觉要素运用、处理是否成功。这个问题可以说是每一个专业摄影者所必须研究的项目。下面我们就将有关的基础知识分别作些介绍。

一、影调

影调就是在摄影画面中的一系列不同等级的黑、白、灰的表现。如图十四所示。它是黑白摄影构成可视形象的基本要素。是处理造型、构图以及烘托气氛、表达情感的重要手段。它的自然属性，就是客观景物的立体形状，表面结构的光学性质，在光线的照明下，所呈现出的一系列不同等级的明暗变化。景物的明暗变化在客观世界中，范围是相当广阔的，从亮到暗的差别根据景

可以说，影调虽然是客观景物明暗变化的反映，但不是客观景物的明暗复制，而可以有艺术表现的自由。这就给摄影带来了影调选择处理的问题。影调以黑、灰、白为代表。黑、白是影调的两极，灰是两者之间的过渡层次。黑、白、灰，从科学的意义上说，反光率在75%以上，大体都可以说是白；反光率在10%以下都可以说是黑；反光率在10%～75%之间则都可以说是不同程度的灰。从这里可以看出，黑白只有两极的很小的范围，而大多数都是灰的过渡层次。纵观黑白摄影作品，其影调变化无一不是灰的过渡层次处理，或有或无、或灰的层次多少的变化。由此看来如何处理好灰（黑白之间的过渡层次）就是影调处理的重要的问题了。在摄影实践中，明暗层次能表现出千姿百态的视觉形象。并且也可以给人以不同的感受。如是对抗、是调和，是强烈、是柔和，各有着不同的艺术效果。从黑到白之间过渡的层次少，就显示出对抗的性质，对视觉的刺激也强，就有一种强力的效果；中间的过渡层次丰富就显示出调和的性质，就有柔和的效果。从人眼的视觉特性来说，观看是将人眼瞳孔调节到使明暗只形成中等程度刺激时才最为舒适。过亮刺眼，过黑费力。这里就应该看到灰是一个变量。在黑白的搭配中如何使之调节到最舒服的程度，也是处理灰的层次的技巧。在摄影实践中，人们常喜欢运用黑白两极的对比，以获得很强的视觉张力。但是如何处理好黑与白，也是值得研究的问题。一般说来，要使黑得到好的效果，就是要在黑中也显出层次（这是可能的，因为在75%以上的反光率中还会显出不同的差别），在诸多黑的层次中的黑才显得特别的黑，这时的黑就显得有神气。如果要白获得好的效果，白中也要有层次，真正的白就显得更白，白得有精神。黑、白、灰是相互衬托的，相互补充的，相互呼应的，处理得好，影调就能表现出较好

的视觉效果。

影调在摄影中有两个指向，一是指画面影像如上述所表现出的明暗层次；二是指画面整体所表现出的明暗倾向。在摄影实践中，根据千万人的实践经验，总结出了几种影调层次处理的模式，即人们常说硬调、软调与中间调。

硬调的特点：是指两个相邻影调之间过渡层次少，明暗对比强，反差大，给人以明快、粗犷的感觉。影像的整体感强，但影像的细部容易失去质感。

软调的特点：是指画面主要由黑白之间的过渡层次组成的，在画面中只有较少的黑白影调，明暗对比弱，反差小，给人以柔和、细腻、含蓄的感觉。软调对影像的细部层次、质感表现较好，但对景物形体的大结构表现无力。

中间调的特点：是指没有硬调的明暗对比那么强，也不是软调的明暗反差那么小，它是影调明暗对比、反差适中的画面，它接近于人眼观察客观景物时的印象。影调浓淡相间，配置适当，对景物的立体形态与细部层次、质感都有较好的表现。它是摄影再现所极力追求的效果。但往往有缺乏创意的感觉。

影调的明暗倾向，指的是画面的整体效果。大家都知道，在摄影实践中，影调除造型、显现形象之外，还有烘托气氛、表达情感的作用，如黑有深沉、静寂、厚重、神秘或悲哀、恐怖的感觉；白有轻松、素雅、活泼、坦荡、显露、透明的感觉；灰有柔和、抒情、舒展的感觉等。在影调的整体倾向（亦称基调）中，人们又以明暗总结为几种模式，即高调、低调、中间调。这种鲜明的明暗倾向，往往都表现有明显的气氛与情绪意蕴。

高调（又称亮调）的特点：是大量运用白和灰色影调，只有很少部分的暗影调构成的画面，给人轻松、明快、纯洁的

感觉。

低调（又称暗调）的特点：是大量利用黑灰的影调，只有少许亮影调构成画面，给人以肃穆、凝重、神秘的感觉。

以上这些影调层次模式或影调的明暗倾向模式的意义，往往是在与具体的景色及创作意图、表达情感的倾向相结合时，就是显而易见的了。因此，它很受摄影者的青睐。然而，在运用模式的时候，千万要注意不能单纯为形式而形式，一定要紧密与内容相结合，才是正确运用影调的做法。另外，应该了解影调的变化是非常丰富的，每一位摄影者都可能有创造性的运用，不断创新，使摄影作品有更丰富的表现，以飨观众。

影调在构图中的作用除上述的表形、表意与烘托气氛之外，还

A

B

图十五 影调均衡图例A，B

有组织视觉重点，突出主体的作用、均衡画面的作用和表现空间的作用。在组织视觉重点、突出主体方面，一般说来，是运用它们对视觉的刺激程度，以获得满意的效果。从视觉特性来说，黑、白、灰对视觉的刺激程度，在黑背景中，白对视觉的刺激最强，灰次之，黑最弱；在白背景中，黑对视觉的刺激最强，灰次之，白最弱。这就是说，大的暗色块中的亮色块以及大的亮色块中的暗色块，都是比较引人注目的。人们就是运用这种现象，组织视觉重点与突出主体。影调对画面的均衡作用，就是影调在画面中的分布关系，它特别表现在暗影调的分布上，如果暗影调只出现在一侧且面积较大，画面就有向有暗影调的一侧倾斜的感觉，如图十五 A。因此，一般要求画面的两侧都有暗影调相互呼应，以获得均衡感。如图十五 B。另外，在画面的上边影调较暗、下边的影调较亮时，就觉得画面有头重脚轻之感。因此，又要求画面的下方要有一定的暗影调相呼应，以获得均衡感。其表现空间的作用，我们将在造型任务中详细讨论。

摄影中影响影调的因素，在客观方面有：景物条件、光线条件、镜头、感光材料、洗印加工条件等；在主观方面有：表现意图、摄影角度、取景范围的选择以及其它技术手段的运用，都影响着画面影调的形成及视觉效果与心理效应。因此，我们可以说，以上我们所说影调的作用与一般的处理方法，这些在实践中运用得好都会取得一定的效果。但这肯定不是影调运用的全部奥秘。因此，摄影者要想能很好地掌握影调，使之发挥应有的艺术作用，如何处理好影调还要在实践中不断研究，充分发挥每个摄影者的个性，以使得影调运用获得更大的成就。

二、线条

线条是摄影画面中的又一个重要因素。它在摄影的画面构图、造型等方面都表现出极其重要的作用。我们观看任何一幅照片都能看到影像的形式，不同的象是由不同的形状显现出来的。形状的轮廓就是线的形式。轮廓线在画面中是区别不同象的基本条件，没有轮廓线，象就不存在了（当然，有时轮廓线是模糊的，但是不论怎样模糊，它总是应该有形的感觉，模糊的形也包含有线的性质）。例如我们看到起伏的山峦、高耸的建筑就明显地感到其轮廓形式的变化和明暗交替以及色彩的变化，这轮廓形式变化及明暗分界、色彩的分界就是线的变化。线的变化在构图、造型的许多方面都有重要的影响，因此，我们对于线有什么性质，有什么作用，一定要有所了解，要进行研究，才能很好地运用线进行构图、造型。根据几何学的概念，线基本有两类，一是直线，一是曲线。直线有水平线、垂直线、折线之分；曲线有弧线、波状线、自由曲线等。几何学的线有简单、明了的性格。它较为规矩、单纯，而近于理性。但在造型艺术中的感受却有很大的不同。线是自然界的客观存在，人类在长期的生活中，对于自然现象积累有丰富的经验，例如山峰有高耸的感觉，大海有宽阔的感觉，舞蹈有优美的感觉等等。人们将线形与一定的事物相对应，就赋予线形一定的意义。如：

直线：具有坚强、有力、稳定、舒展的感觉。

曲线：具有流动、顺畅、优雅、柔和的感觉。

折线：具有波动、紧张、不安定的感觉。

水平线：有平坦、开阔、稳定、静穆、平衡的感觉。

垂直线：有挺拔、严肃、庄重、希望的感觉。

斜线：有运动、兴奋、不稳定的感觉。等等。

从以上的叙述中，我们可以看到线基本有两种作用，其一是线有表现形状的作用；其二是线有表意的作用。在表现形状时就是要轮廓线清楚，否则就失去了形的意义；在表意方面就是要根据创作意图，恰当运用线的形式，它能帮助更好地表现主题。

如果对线仔细进行分析的话，还可以发现，除轮廓线的形式之外，它还表现在形状的内部结构中，如高楼的主轴线是垂直的，运动的人体主轴线是变化的曲线，这就提示我们，线有直观的线和暗含的线。从这个意义上看，线又可以有多种展现形式。直观的线已如上述。暗含的线，除前述的物体主轴线之外，还有方向线、动势趋向线，以及各部位点之间虚拟的线、物体的关系线（包括人物的呼应关系线等），这里有很复杂的变化的形式。暗含的线，虽然是看不见的，但在实际上是起作用的。如物体的主轴线，在拍摄高大的建筑取景时，常是采用立幅的构图；拍摄广阔的草原时，常是采用横幅的构图。又如，视向、动势线，根据习惯，常将视向的前方，多留一些空间，后方的空间相对于前方要小一些。这也是构图的常识性问题。暗含的线对构图的影响，还有复杂的情况，如一个表现生动气氛的构图，被摄对象虽有形状的变化，但暗示的线都比较平直，生动的气氛就不易形成，这就是要求对对象还要有位置的变化。

根据前述的线的形式及线的性质，可以看到线在构图中有丰富的表现可能性。除上述线有表现形状与表意的作用外，不同的组合形式又有不同的作用，给人以不同感受。如线条重复组合的疏密变化，线的粗细、长短变化可以形成节奏；线条的透视结构是表现空间的重要形式，也是建立画面秩序的一种手段。不同的线的形式也有不同的作用，给人的感受也不同。例如一条水平线，我们将其稍作倾斜，就有不安定的意味；垂直线稍作倾斜，就变为斜线。斜线在构图中，也是具有代表性的线形，常用于表现运

动。根据实践的经验，在处理动态的对象时，其倾斜的主轴线，要注意倾斜的程度，一般地说，不小于与水平线相交的45度角，会有不同程度的向前运动的感觉，小于45度角，就有倾倒感觉。粗线具有强有力的感觉；细线具有锐利、敏感、快速的感觉。由曲线构成的形，我们感到柔和；直线构成的形，我们感到强健，有阳刚的气势。在表现肃穆、庄严的场面中，多用平直的线；表现轻快、生动活泼的场面则多用曲线与细线。曲线被人们称之为“美的线条”，它往往给人以流畅、柔和、变化的感觉，十分悦目动人。它在自然景物中普遍存在着。因此，如何运用好曲线，很为大家所重视。曲线的变化是十分丰富多样的，人们也根据经验将它总结为一定构图的模式，在摄影的构图中所称道的S形构图，环形构图，就是曲线运用的例子。曲线与直线是物体结构的最基本的两种线形，运用得好都能获得生动的效果。实际应用中要注意，不要过分地作单方面的追求。过分就显得人工的意味太重，就显得生硬，以自然天成的效果为最佳。如彩图2《铁骑》（江志顺摄）就是很好地运用了曲线的例子，一条十分自然的明亮的海岸曲线，是这幅画面的点睛妙笔，它使景物得到了升华，给人以美的享受。

对线条的运用是摄影者普遍感兴趣的问题。要提高对线条运用的能力，在摄影实践中，就要多注意观察、研究客观景物和观摩成功的艺术作品。在观察景物中我们会发现，客观景物中的线条是由复杂的景物构成的。这时需将线条与它所代表的物体区别开来，以便于分析；然后找出主要结构线以及与其它线条的关系。在拍摄中，为追求某种线条的性质，就要注意线的组合的总趋势，并分清线的主次关系以及线条的变化。在实践中有一条重要的经验，即在单纯的线条中，要注意其变化，在复杂的线条结构中，要

注意秩序。然后用你所能运用的手段，在构图处理中将它表现出来。观摩成功的艺术作品，也应该是经常性的，在观摩中总结它们成功的经验，提高欣赏水平，丰富线条处理的知识，以提高线条处理的能力。线条所涉及的范围很广，在以后相关的问题中我们还将继续讨论。

三、色彩

色彩是客观世界华丽的外衣，是彩色摄影的重要表现手段。色彩的自然属性，是物体的物质结构，对不同波长的光线选择吸收、反射所形成的。它表现出有不同色别、饱和度（纯度）、明度的特征。色别指的是不同的颜色，如红、橙、黄、绿等等；饱和度指的是色彩中所包含的消色的成分的多少，包含的消色成分多饱和度低；包含的消色成分少饱和度高，色彩就鲜艳。明度是指该色彩的反光率大小，反光率大明度高；反光率小明度低。色彩不同明度也不同，以光谱色为例，黄最亮，依次是橙、青、红、绿、蓝，紫最暗。一般说来，不同物质结构的物体都有本身的色彩表现，通常称之为物体的固有色。此外，物体的色彩表现，在不同的客观条件下，是有变化的。影响物体色彩变化的因素有二：一是照明条件；一是物体所处的环境景物条件。照明条件，如光源的色温的变化。光源色温的变化意味着是什么颜色的光线照明物体。光源的色温不同，被照明的物体颜色表现不同。一般在白光照明下，物体有固有色的表现，在非白光照明下，随着光源的色温变化，同一物体会有不同的色彩表现。如蓝色物体，在红光照明下表现为紫色；在绿光照明下表现为青色；红色物体，在绿光照明下表现为黄橙色，在青光照明下，表现为暗灰色等等。这种改变，不仅变化了色别，而且也变化了色彩的饱和度与明度。此外，光

线的强度对色彩的饱和度、明度，也是影响很大的，一般在中等照明条件下物体的色彩表现是正常的，在高亮度或低亮度照明条件下，就等于在色彩中加入了消色的成分，色彩的饱和度和明度就自然不同了。在不同的客观环境中，其色彩的变化，是由于受周围景物色彩反光的影响，有如照明条件变化一样。如在一个粉刷为绿色墙壁的房间里，室内的物体都被蒙上了一层绿色，而改变了物体的固有色。这种变化的色彩，通常称之为条件色。

色彩除有客观的条件之外，还受主观的生理、心理条件的影响。使人们对色彩的感觉，往往与实际的色彩有差异；另赋予了色彩以主观的性质。这也是掌握色彩应该了解的问题。大家都知道，在一天中不同的时刻（如早晨、中午和黄昏）、晴天和阴天、日光和灯光等照明条件有了变化，物体的色彩实际上是有变化的，但人们却不太容易感觉其变化，而产生人们的感受的色彩与物体实际色彩的差异。此外，人们的感受与实际色彩的差异，还表现在色彩的相关性中。由于色彩的同时对比的影响，在一定的色彩背景上的色，对人们观察色彩也有一定的影响，例如黄色物体在绿色背景上，就带橙色；灰色物体在绿色背景上带品红色，在红色背景上带青色，在蓝色背景上带黄色。这些都是视觉适应对色彩感受的影响，色彩的自然变化，人们感受色彩与实际色彩的差异，构成了掌握色彩的复杂性。在色彩的处理中，只有清楚地认识它，才能准确地进行色彩处理。另外，由于人类的生活经验，往往将色彩与一定的事物相联系，形成了一定的心理定势，就赋予了色彩一些相关的性质。如与太阳和火相联系，感觉色彩有冷暖的性质，将偏于红色的称做暖色，偏于蓝色的称做寒色；与铁等密质类的物质与棉花、白云相联系，又赋予色彩以轻重的性质，

即暗色总是感觉重，亮色感觉轻。此外，还赋予了色彩以情感的性质，通常人们感到色彩有如下的表情性：

红色：有温暖、热情、诚挚的性格。另有危险、恐怖、动乱的感觉。

橙色：有热情、温暖的性格，又有光明、活泼的性格；

黄色：有明快、壮丽、辉煌、活泼的性格；

绿色：有和平、宁静、理想、希望、生命活力的性格；

青色：有高洁、沉静、安宁的性格；

蓝色：有冷淡、理智、无限、平静的性格；

紫色：有神秘、忧郁、消极，另有高贵、幽雅的性格。

黑色：有黑暗、阴郁、恐怖，另有安静、庄重的性格。

灰色：有安静、柔和、质朴、抒情的性格。

白色：有明亮、坦率、纯洁、爽朗的性格。

色彩的情感性质，在艺术表现中是为艺术家十分重视的。

在摄影构图中，对色彩的处理就是基于它的自然性质与主观性质进行创作的。

一般在摄影中对色彩的讨论有两个问题。一是对自然色彩的再现；二是用色彩进行表现。对色彩的再现，就是在遵循构图的一般原则下，将物体本身的色彩面貌，真实地再现于画面上，使色彩的自然特性得到如实的呈现。从理论上来说，在准确地掌握胶片性能及其它技术条件下，是可以得到色彩的正确再现的。但是，由于种种原因，并非在任何时候都能获得满意的再现效果。在这种情况下，色彩再现就成为一个复杂的问题了，它往往表现为某一色彩再现得很好，而同时展现的其它色彩则得不到正确的再现；或是照顾了这一部分色彩，而另一部分色彩又出现了很大的偏差。顾此失彼，往往使人莫衷一是。在这种情况下，一般地说，再现就只能

控制在某些局部上，如主要对象的色彩真实再现；或者是对人们所熟悉的对象的色彩再现，如人的肤色，蓝天白云，红旗……有了部分的、主要的对象的色彩的真实再现，其它部分的颜色有一些偏差，就是可以容忍的了。

用色彩进行表现，常常是指在一定的创作意图下，用色彩构图与造型。大家都知道，色彩是构图的一部分，它不能脱离构图的总原则自成体系。但是它又有相对的独立性。所以它又是可以单独研究的。如在构图中对色彩的选择，色彩的诸特征的应用，它们在并置时的效果、在构图中的位置、面积的对比关系等，都是色彩表现重要的因素。如色彩构图的均衡，就是使各色块在画面中的布局，以求得色彩的视觉重量感上平衡；在构图中无论用什么色彩，都必须有主有次，即色块的面积大小和用什么色为主导色调。用色彩为主题表达营造气氛，或表现主体的情感等。这些都是色彩构图的重要问题。色彩的对比可以加强主体形象，如运用色相、明度、饱和度、面积的对比都可以获得预期的效果。在对比中还可以使很小的造型形象，增强其表现性，如人们常说的“万绿丛中一点红”就是运用色彩的强烈对比，使很小的造型获得很强的突出的效果的例子。在色彩的运用中，摄影家对色彩的处理有一定的客观规律，但也不能完全为规律所限制，要能做到“随心所欲而不越矩”才是色彩处理的高境地。因此说摄影家在色彩处理上还是有极大的自由的。它特别是在主体情感的表现上，不受色彩的真实再现的限制，可以有色彩的真实再现，也可以不要色彩的真实再现。只要色彩能够结合特定的生活图景传情表意，并具有审美价值，就都是可取的。

在色彩的处理中，无论是色彩的再现还是运用色彩表现，都要遵循一个原则，即色彩的和谐。所谓和谐是指当两种以上的色

彩组成画面时，作用于人的视觉时，有悦目的效果，并在人们的心理上能引起愉快的感觉，给人以美的享受。当然，和谐并不是单指视觉与心理的方面，它还是深刻表现主题的要素。一般地说，色彩的和谐是在色彩的变化、对比中建立联系与秩序。至于如何求得色彩的和谐，那就是色彩配置的技巧了。例如可以应用色环作配色的选择，如在一个十二色相的色环中的相对的色，即红/绿、蓝/橙、黄/紫，或用等腰三角形在色环中所指的色，或四边形、六边形所指的色彩配置，都是和谐的配色。它们不论是原色的、间色的，以及浓淡的变化，依照规律相互适应，尽管色彩的变化是非常复杂的，也都可以是和谐的配色。当然，色彩的和谐不只是几个色彩能在视觉上产生悦目的效果，它还要在色彩的面积、色彩的配置上表现出整体性，以及主次的关系等。色彩的运用与处理，除因不同的题材、主题、表现意图运用与处理不同之外，还有很强的作者个性，所以色彩的表现是丰富多采的。我们归结一下，色彩在摄影构图中一般应注意：

1. 色彩的应用要有目的性，即为表现主题、表情、达意。决不应为表现色彩而表现色彩。热衷于五颜六色，使人眼花缭乱的色彩表现，是浮浅的，它就像是脱离了肌体的一张皮，是没有生命的。

2. 色彩的应用要有整体的观念，从大处着眼，使多样性的色彩有统一的感觉。在彩色摄影中，由于受表现手段和客观对象的影响，局部的色彩，有时很难控制，不能完全如意时，就要顾全大局，对于不理想的色彩就要抑制它的表现。

3. 画面一定要有一个基本色调。这是主题、情感的倾向，也是色彩整体性表现。

4. 要注意寒暖色的对比、配置。调子是一种色彩倾向，这种

倾向如是由同类色组成的，尽管倾向也鲜明，但却没有色彩调子的意味，好像是黑白影调变化了一下颜色。没有对比，色彩的表现也是无力的。

5. 在画面的色彩处理中，大的块面要清楚，也应有主次。同时在大片的暖色调中，要有冷色；在大片的冷色调中，要有暖色。

色彩的运用是极富创造性的，一切独创性的色彩都可能偏离色彩的基本概念，但这个偏离一定是针对基本概念的偏离。我们是从事艺术造型的，而不是科学的研究，因此“普通颜色”的作用，作为艺术的起点再加工是可能的，也是符合人们愿望的。色彩是与人眼感觉、心理感受相关的。从生理学和心理学表明，色彩与情感之间存在着固定的关系。作为在艺术中发挥作用的色彩所具有的象征意义，大部分是与自然相对应，但也不是自然的等价物。因此，在艺术中，从根本上来说，用色彩来表意不等于在颜色与情感之间建立一一类比的关系，而在于造成多种色彩与情感的整体对应。所以色彩的表意关系应服从于整体，即包含在作品之中，而不是浮在作品之上。在这种情况下，色彩的表意是有根据的，色彩与内容应该是一致的。为艺术而艺术的玩弄彩色，只会造成感觉的分裂。即便运用摄影的手段对色彩做偏离的处理，这也是基于客观条件而生成的。这就是说色彩的处理并不是可以为所欲为，而是在一定条件下的创造。怎样在这个天地里对色彩做出创造性的处理，是一个我们要永远研究的课题。

【思考题】

1. 什么是摄影画面构图的主体？什么是主题？

2. 环境背景在构图中有什么作用？

3. 什么是前景？前景构成有什么规律，有什么作用？

4. 摄影画面的影像构成有哪些要素？

5. 什么是影调？什么是影调层次？它们在构图中有什么变化规律？

6. 在画面构图中，经常遇到的有哪些线条形式？它们在构图中应注意什么问题？

7. 色彩有什么特征和性质？色彩应用要注意什么问题？

【实习作业】

拍摄实习（一）

目的：通过本作业进一步了解画面构图的结构、布局及处理主体与环境背景应注意的问题。提高构图能力。

内容：1. 拍摄生活作业一组。

2. 拍摄风景作业一组。

3. 拍摄有前景的作业一组。

方法：生活作业可在室内或室外选择群众活动场所拍摄。在不同的环境背景和人物关系条件下，拍摄若干幅照片。

风景作业可根据自己所在的地区环境，选择自然风貌或人文景观，以你认为最佳的拍摄条件，变化拍摄位置，拍摄若干幅照片。

前景作业，可选择任何题材，以不同的位置，不同的形式，拍摄若干幅照片。

要求：1. 主体形象要鲜明、突出。

2. 不同的画面，主体位置要有变化。

3. 前景的运用要恰当，形式要美。

4. 将作业分组整理粘贴起来。分别进行文字总结。选出你感觉主体处理最好的，环境处理最好的，主体与环境背景配合最好的和前景运用最好的。分析它

们好在哪里，在哪些方面帮助了构图。与其它的画面相比较，看它们的问题在哪里。

拍摄实习（二）

目的：通过此作业了解各造型要素在构图中的作用，及锻炼诸要素的处理能力。

内容：1. 拍摄不同影调构图及不同反差的照片一组。

2. 拍摄静态构图与动态构图的照片一组。

3. 拍摄自然色彩再现与运用色彩表现的照片一组。

方法：内容1、2用黑白片。不同影调构图的拍摄，可用灯光或自然光。在自然光下拍摄注意选择环境背景与光线条件，以及主体的色调。不同影调层次照片的拍摄，注意选择景物构成、景物形态及光线角度，或选择不同的照明条件，特别要注意光线的性质。在后期洗印中亦可做适当处理。以求得有明显的效果。

内容3再现色彩的照片，选择色彩较丰富、环境中没有大面积的单一鲜艳色彩的对象，在日光下选择不同的时间、不同的光线角度，进行拍摄。用色彩表现的照片，首先要有构思，选择适当的题材，确定照片色彩与明暗的基调，进行拍摄。在拍摄与后期洗印制作过程中，注意色调控制。

要求：按作业分类整理，作文字分析总结。

第三章　取景与构图

本章提要　本章主要阐述构图的实践过程。构图是一项系列活动，从对象到画面，摄影者需经过对客观世界的观察，从纷纭复杂的对象中选择题材，然后进行构图的思考，并通过各种手段将意象外化为画面形象，在外化的过程中组织各视觉要素，使之成为一个有序化的组织，并在形式上达到审美的要求。

第一节　观察、研究客观世界

一幅画面的诞生，从简单的程序上看，就是拿起照相机，对准面前的景物，按下快门，然后经过洗印，就产生了一幅照片。这是摄影的表面现象。实际上，在摄影艺术实践中包含有丰富的内容。观察就是摄影艺术实践的重要内容之一。如上述简单的程序中，“拿起照相机，对准面前的景物”，这里就提出了一个问题，对准什么样的景物？这在摄影中是一个非常重要的环节。大家都知道，在艺术的一般规律中“生活是艺术的源泉”，离开了生活，就无法进行艺术创作。而生活是一个浩瀚的大海，且纷纭万状，摄影者要拍摄什么？要对准什

么样的景物？就需要从这浩瀚的大海中去寻找。要解决这个问题，摄影者必须具有一定的艺术实践能力和付出艰辛的劳动。摄影者大多都有这样的经历，在拿起照相机准备拍摄之前，无不处在以下几种状态之一中：一是摄影者有明确的构思，并有明确的表现对象；二是摄影者只有一个意象的构思，需要到生活（客观世界）中去寻找适于体现构思的表现对象；三是没有明确的构思，只是在创作欲望的驱使下，走向生活（客观世界）去寻找表现对象。在这三种状态中，二、三两种状态下可以明显地看出，要对生活（客观世界）进行观察、研究，寻找表现对象。在第一种状态下，是否就不需要对表现对象进行观察了呢？不然。摄影创作是现场性很强的，现场状况纷纭复杂，表现对象也可显现出多变的姿态，在这种情况下，摄影者在处理画面构图的时候，怎样安排主体和环境、怎样构成影调关系等，却是需要在现场变化不同的角度进行观察、选择的。有的摄影者一到现场，就眼花缭乱，见到什么就拍什么，不进行研究，不加选择，拍出的照片，主次不分，包罗万象，让人莫名其妙。其原因就是忽略了面对纷纭万状、丰富多采的现实生活时要静观默察。

观察就是要研究、分析、比较一切客观现象，从中发现、选择能够构成艺术作品的材料。法国雕塑家罗丹说："生活中不缺少美，而是缺少发现。"我们要拍什么？为什么拍这个不拍那个？这都是在观察的基础上有所发现、选择的结果。通过观察，发现、选择那些有特征、有意义与具有审美价值的东西，是摄影家重要的品质之一。

观察不是随便的"看"。从生理的角度来说，人们张开的眼睛，总是不间断地接受着客观世界光、色的刺激，但最终能有多少信息进入人们的知觉，那就是另外一回事了。如一个徒步上班的人，

沿途经过了许多地方，事后当问起他看见了什么的时候，他会感到茫然，经过思索之后，可能会单列出许多个别对象，但很难有系统地、相互联系地、全面地说出他看到的事物。观察与一般地“看”的不同之处就在于此。观察是有目的的、有计划的知觉。一个善于观察的人，首先有明确的任务。在艺术创作的观察中，其目的就是要发现美好的、有意义的事物。在生活现象中，或自然世界中，美的、丑的、善的、恶的东西，都混杂在一起，那些真、善、美的东西，往往是湮没在大量一般、平凡的事物之中，只有通过精细地观察、研究、分析、比较，才能从纷纭复杂的现象中，将它们提炼出来。

观察是一种能力。一般说来，观察1.要“完全”与“精细”。完全就是要明察一切；精细就是不遗漏任何细节。在艺术实践中前人总结有丰富的观察经验，主张观察事物要“看得多，看得全，看得细，并且要上看、下看、前看、后看、正面看、侧面看，以至左顾右盼”。2.为能收到观察的实效，在观察的同时还要与能动的思维相联系，对观察到的一切进行研究、分析、比较，以把握它们的本质和特色，并同时展开你想象的翅膀，去孕育艺术形象的诞生。想象可以补充你直观的不足，并可扩展眼前事物与众多事物的联系，以获得对事物更深刻、更广泛的认识。想象是创作活动最重要的机制之一，历来的美学家、文艺家都非常重视，如刘勰在《神思》篇中说：“结虑司契，垂维制胜”，认为想象是保证创作成功的重要条件。黑格尔在《美学》中说“真正的创造就是艺术想象的活动”。3.观察的成功还依赖于对观察客体所预先具有的知识。这就是一个人过去的经验（生活积累），当然各方面的知识对观察都是有益的，它们都是帮助深刻认识事物的基础。摄影构图的源泉是生活，生活的积累越多，知识越丰富，构

图的基础就越牢固。而生活的积累，离不开对生活的观察。观察是增长知识和生活积累的途径，也是提高摄影构图能力的重要途径。艺术工作者强调要“下生活”，要“深入生活”，一方面是必须到生活中去观察、体验才能发现美的事物，另方面就是通过观察生活丰富我们的知识积累。但是，要达到上述的目的，还必须具有观察的能力，否则到生活中去，也只是徒具形式，而无实际效果，与艺术创作毫无补益。

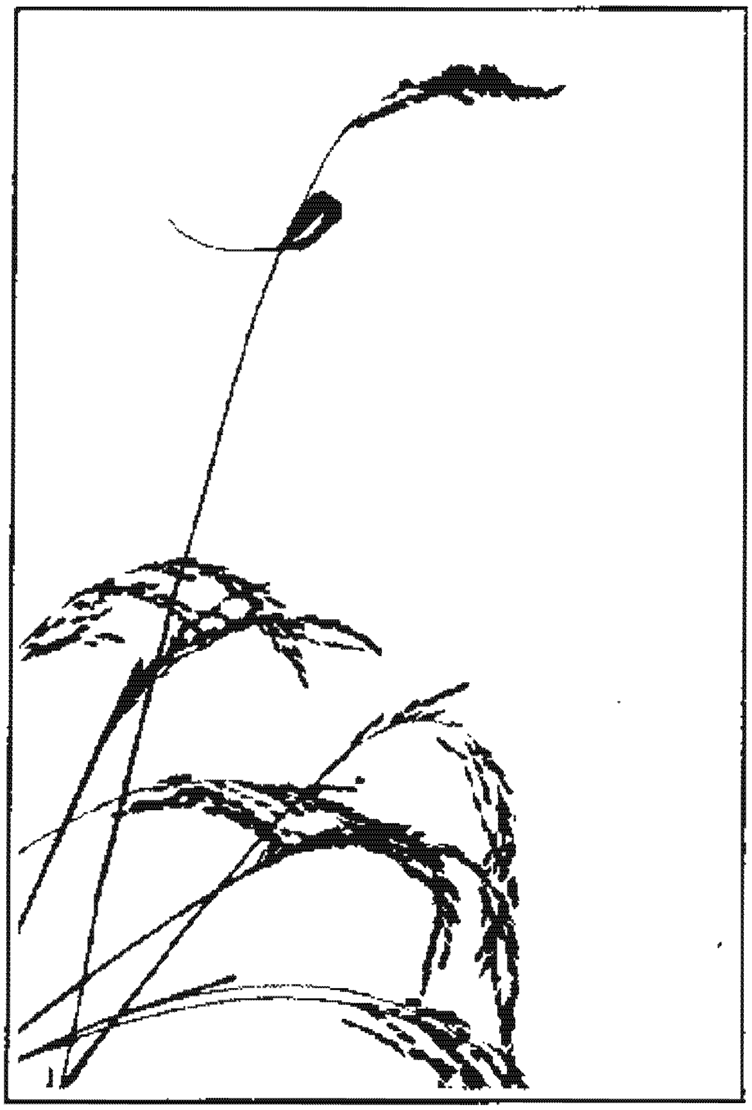
我们从普通心理学中可以了解到，“观察能力不只限于善于观察，观察力意味着一种求知欲，意味着一种认识新鲜事物及其细节的永恒的志向，也意味着一种特有的掌握事物的热望。”观察力不只表现于当一个人在专门从事观察的那个时候。而是能在任何生活的情况下，任何活动的过程中，都能“顺便”注意重要的事物。观察力是以知觉的经常准备为前提的。这种能力对于摄影工作者是非常重要的。如彩图3《山里俏》（王世龙摄），据作者介绍就是在驱车路经此处看到了这一景色，就停车前往拍摄了这幅照片。这正是“顺便”注意和知觉的经常准备获得的结果。因此，可以说：观察力是摄影家的基本功之一。

观察力是一种重要的品质，它的价值表现在所有的生活领域中，尤其是在艺术与科学活动中，它是非常重要的，如果没有观察力，那他们的工作就是不可能的。但是，科学的观察与艺术的观察是有区别的，科学的观察是理性的，要求有严密的科学性，在观察中要尽可能排除主观因素的影响，而艺术的观察却是从心灵上对事物的把握，它更偏重于艺术家主观的情感成分。艺术创作中的观察，通常都是在一定的审美意识下充满了主观情感的观察，否则就很难产生创作的激情和灵感的火花。

我们纵观摄影佳作，无一不表现出摄影家善于观察的能力和

丰富的情感色彩。如著名老摄影家吴印咸的代表作《白求恩》、老摄影家齐观山的《斗地主》（图六）、老摄影家袁毅平的《东方红》、老摄影家黄翔的《黄山雨后》等等，数不胜数的佳作，无一不表现出摄影家们对社会、生活、自然世界的深刻地观察和丰富的情感，没有这些条件，就不会有如此精湛的构图和如此典型、生动的艺术形象与美的景色。

我们在观赏摄影佳作时，常会发出“绝妙”的赞叹，这常是对作品表现出的独特性的赞美。作品的独特性，来自摄影家独特的发现，即在人所习见的事物中发现了别人没有发现的东西，特别是在那些不被人注意的事物中，富有创造精神的摄影家也会有所发现。这都是观察力与深厚的生活积累及各方面的知识，并善于思考的综合所得到的结果。如彩图4《性格赞》（张桐胜摄。获1977—1980年全国优秀摄影作品银牌奖）、图十六《稻子和稗子》（李英杰摄，获1977—1980年全国优秀摄影作品银牌奖）就是很好的例证。



图十六　《稻子和稗子》李英杰摄

一切艺术创作都离不开观察，然而不同的艺术观察都有它独特的

方式，即结合该艺术本身的特点进行观察。摄影艺术也是如此。由于表现手段的不同，摄影的观察要取得实效，就不能不考虑手段的因素，如镜头、胶片、光线等。

镜头 通常说它有如人的眼睛，但是，二者实际上是有差异的，人眼在观察中对客观事物的反映是受心理因素和情感因素影响的。人们的眼睛所见往往只是心里所想，对于不处于心理注意中心的事物则会有视而不见的效果。摄影镜头则不然，它是纯客观的反映，只要进入镜头视角之内被镜头所“看见”的景物，都会如实地反映出来；镜头的成像与人眼的视知觉也有很大的差异，人眼的不断调焦与心理因素的影响，所见的景物都是清楚的，并经心理因素的调整，好像远近景物的大小变化不大，而镜头只能按照光学成像规律，再现客观景物。另外摄影镜头是可以变换的，不同焦距的镜头有不同的视角，对景物范围、景深等都有明显的变化，它对于人眼观察所得的心象的物化，是有重要影响的。认清两者的差异，才能使人眼的观察收到实际的效果。

胶片 生成影像的主要材料。它与人眼的观察所获得的景物印象也是有差异的，由于人眼的功能与胶片的特性两者存在的差异，会使拍摄中经常出现这样的情况：胶片所记录的并非人眼所见，而人眼所见也并非都能如实记录在胶片上。如一天中不同时间的光线色温是变化的，物体的色彩也随之变化。人眼由于色觉适应不感觉其变化，而胶片则能够如实地将这些变化呈现出来；人眼的亮度适应性宽广，而胶片的宽容度是有限的，这种差异也会影响到观察的效果。

光线 摄影是“光线的艺术”，被称做“光画”。光线的变化对摄影有着特殊的意义。不论任何景物在不同的光线照明下都会显现出不同的姿态。光线不仅在同一时刻人们选择不同的观察角

度会影响视觉效果，并在不同的时刻也会使景色有不同的视觉效果。如我们在正常照明时刻（上、下午）看到的景色与早晨和傍晚所看到的同一景色其视觉效果与心理感受都是不同的。因此我们就不仅要“同时”的变化角度进行观察，另外还要“历时”的变化不同角度进行观察，要使你的景色表现有特征和魅力，就需要全面地观察光线对景物描绘的变化。

光线的变化可以改变物体的形态，可以改变画面的影调构成、色彩的显现及光影的形式。它对揭示主题、渲染气氛、表情达意都有重要的作用，并有形式美感意义。摄影家必须掌握运用光线。运用这支画笔，使你表现的景色增光生辉。

由上述可以看出，摄影观察的独特性就是要与摄影的手段相联系，才能获得观察对摄影艺术创作的实效。

观察是艺术创作的重要环节，也是艺术创作基本技能之一。除上述有关观察的问题之外，还应注意：

1. 观察要集中注意力，即要排除干扰。只有这样才能提高观察的效率；

2. 要注意破除头脑中固有的框框的限制，不要见到某个过去熟悉的事物，就只是满足于过去在头脑中形成的固有概念，这样就往往会影响我们对它在特定的环境中、特别的条件下所能表现出的内涵进行深入的研究。固有的概念会妨碍我们的思维、妨碍我们去发现新的东西。如彩图4《性格赞》所表现的小花和刺槐、图十六《稻子和稗子》所表现的稻、稗。如果在我们的观念中只有漂亮的花和可食的稻，那就不会发现它们所表现出的哲理。因此，特别是对司空见惯的事物要特别注意破除固有观念的束缚。

3. 摄影是捕捉瞬间的艺术，因此在观察中还要特别注意把握拍摄对象运动变化的瞬间，摄影的成败，往往取决于按动快门的

那一瞬间的各种因素的组合。按动快门的时间不同，画面所呈现的形象、意蕴也可能都不同。观察要特别注意瞬间的观察。以便能捕捉到瞬间美的形象。

4．观察要善于深入洞察事物的内容。为此，首先需要能有远见地和敏锐地深入洞察被描写事物的社会意义。在任何艺术样式中，不管这种样式或体裁本身离开人类社会生活多么远，人类社会生活毕竟还是要得到或多或少的清楚的揭示。人类本身就是社会生活的产物，理解人的这种内在世界，用艺术形式固定一定的思想、感情和愿望，这也就是表现生活。

综上所述，观察对于构图创作的意义：

1．观察是“美”的发现的前提，是揭示事物奥秘的途径；

2．观察是审美把握的必由之路；

3．观察是生活积累、丰富内储的途径；

4．观察是活跃思想的途径；

5．观察是构图创作的基础。

第二节　取景

“取景”和“构图”都是以“画面”的形式来研究摄影艺术创作的问题，因此常被人们模糊地看做是同一回事。往往在研究摄影艺术创作的问题时只谈构图而不谈取景，以构图代替了取景，这实在是一种误会。实际上，取景与构图有相同之处，也存在着差异。相同之处是：都要研究画面的构成、组织、结构；都要研究画面形象被表现成什么样子，主题是否鲜明，怎样才能更好地表情达意，怎样才能构成优美的形象等。这些内容也是所有平面造型艺术所共同关注的问题。它

们的不同之处则是："取景"着眼于从客观世界中截取什么事物和怎样截取，或者说是从客观世界的大系统中"分离"某个局部和怎样"分离"。而"构图"则是着眼于画面内部组织、结构的问题。正如南齐谢赫论及绘画六法中谈到的"经营位置"。从上述的异、同中，我们可以说，由于摄影艺术创作手段的不同，其创作实践离不开生活现场，因此用"取景"来说明摄影创作更为贴切。取景对其它造型艺术是个选取素材的问题，如绘画将观察所得的材料熟记于心，然后面对画布刻意经营。在这里构图就是有决定意义的问题。而摄影则是另一种情况，它要在现场面对客观对象进行画面处理，因此，"取景"对画面经营就是有决定意义的了，它更具有摄影特色。用构图取代取景，可能有历史的原因。摄影是年轻的艺术，在它诞生之前，"构图"的观念已在造型艺术中有了长久的历史，在摄影的成长中，有许多知识都是取之于姊妹艺术，因此，约定俗成地就将构图带进了摄影艺术之中而代替了取景。这里提出取景的问题，并不是想削弱构图对摄影艺术创作的作用，只是想说明"取景"对摄影艺术实践的意义，给予"取景"以应有的重视。在现实的情况下，我们可以将"构图"与"取景"摆在这样的一个关系位置上：取景是构图的基础，或者说取景是第一次构图；构图是对取景的完善，是精细与精确的画面形象的塑造。说构图是精细与精确的塑造，是因为：第一，取景的画面是受照相机制约的，如135照相机的画面比例是24×36mm、120照相机的画面比例是4.5×6、6×6、6×9cm等，其它类型的照相机也各有其自己的规格；其次，在画面诸要素的组织上，不能完全如人意，而构图却能加以改善，做到精细与精确。取景是构图的基础，没有很好的取景，就不会有成功的构图；构图能完善取景的立意。

下面我们着重就“取景”做一些研究。

前节谈到观察，观察所得的结果在摄影家头脑形成艺术形象的意象，当它们存留在摄影家头脑里时，艺术是不存在的，它还需要物化为实际的艺术作品的物质形式。由于摄影手段所规定的形象制作方式，它必须面对客观对象，选取景物结构画面，这就是“取景”，在摄影艺术中这是很自然的。在这种情况下取景是集观察和构图于一身的，是观察的另一种方式，能更集中注意力，是更有效地观察。同时也使摄影者看到了将要完成的构图的情况，并不断进行着构图的调整。

取景是主、客体直接的对话。是客体作用于主体、主体作用于客体的双向交流活动的过程。在这个对话中，主体在特定的视角上，对客体进行审视，客体向主体提供各种信息，主体根据创作意图对客体提供的信息进行审美判断。当主、客体的对话不能统一时，主体又可能变化取景的视点，客体则变化自身的形式向主体提供新的信息……在这样反复的交流中，最终达到主、客体的融合。这种融合就是要使将来构图的内涵与外延得到最大限度的体现。没有哪一种艺术能有如此实际的创作条件。

取景是用“取景器”进行观察，这种观察与人眼直接观看客观世界是不相同的。“取景器”是有边框的，它只能看见框内的景象，而取景框外是一片漆黑，从某种意义上说，取景框之外的世界完全消失了，在摄影者眼前出现了一个新的现实景象，或者说是一个新的画面世界。

取景就是摄影者用取景器，把构成未来作品形象的部分，从它所存在的包罗万象的客观世界、纷纭复杂的生活大环境中“分离”出来，并以这个分离出来的局部为中心，建成一个独立的、完整的、新的系统。这个“分离”意味着排除那些偶然的、非本质

的、与该部分无关的一切事物；而将具有本质特色的、主要的、能够体现作者构思、体现作者思想情感的事物概括、提炼出来，以完成艺术形象的创造。这个被分离出来的局部，或者说是取景所观察到的画面世界与客观世界的整体是不一样的。

它们的不一样，首先是景象不同，它表现在：（1）客观世界是无边界的，有广阔的视野，而取景的画面是有边界的，视野是受限制的。它们所说明的问题，就是人们在观察客观世界的时候可以从这一事物到那一事物，从这个局部到那个局部的自由选择、探索。而取景所能提供的材料是有限的，这就要求取景所提供的材料对观众有足够的吸引力和使人产生兴趣。（2）客观世界是包罗万象的。而取景的画面世界是简约的。因此，在这简约的画面世界里就要有明确的主体形象与主题意蕴，否则这简约的形式就不能满足观众的要求。从传统的观念上说，就应是典型形象，并要表现一个有意义的主题。这是现实主义艺术的共同规律。没有主题，不知所云，就不能构成艺术作品。而且一幅作品只能有一个主题，不能包罗万象，否则就不知要表现什么。我们要特别重复一下，主题是非常重要的，它不仅决定着作品的题材、情节、细节的取舍，而且还决定着画面的取舍和造型的形式结构。这对于初学摄影的同志特别重要，取景不当，主题不明确，杂乱无章，往往就是照片失败的原因。

其次，是内涵不一样。在客观世界的大系统中，它的每一个局部都是组成这个大系统整体的一部分，它具有组成整体的内涵的意义。而取景所分离出的部分，就可能有另外的内涵了。例如，我们看到的繁华的都市生活的一个热闹、紧张、繁忙的场景，充分展现了激发人们情感的活力。然而在这个大环境中，取景只选择了一个局部，例如站在路边的两个谈话的青年男女，或者一个

母亲在给一个孩子整理衣服，当它们被单独分离出来之后，这两个局部就完全脱离了大环境的属性，而表现出了局部的个性，它的内涵也完全不一样了。这就揭示我们要善于观察、发现在共性中具有个性的事物，利用取景的手段，分离出那些确实具有意义的、有审美价值的材料，以构成艺术形象。

取景是使普通的景象升华的手段。它排除次要的、没有价值的东西，使得主要的、有价值的东西更鲜明、更精练、更集中而成为典型，让那些湮没在平凡中的、晦暗不清的事物，发出耀眼的光辉。

取景是一种创造。它在“分离”客观整体的时候，能够将表面看来互不联系的事物联系起来，赋予它新的意义。如世界著名摄影家勃勒松的《柏林墙》中拄拐杖的老人与背枪的士兵相遇在特定的环境中，它们在现实中并无真正的、必然的联系，取景的分离使它们联系在一起，展示了战争与和平的重大主题，又如图十七《好奇》（黄继发摄）将孩子与熊猫联系起来，表现了一定的童趣。

图十七 《好奇》黄继发摄

取景在创造着艺术的景象。

取景中注意的问题：

首先，是取景的四条边线，究竟应该放在哪里？它关系到取景要分离客观世界的哪一个局部。并要考虑选择这个局部要表现什么，它具有什么特色？以及这个局部中的组成成分之间的关系，是否符合这个新建系统的要求。前面我们曾经谈到，形象的组成因素中有主体、陪体、环境等，这分割的部分在这些方面的关系如何，是否表现有明确的主题。

其次，要考虑到边框是一个重要的视觉要素，它也是画面形式的结构因素。我们曾经在前面谈到过的画幅形式就是例证。根据景物线性结构的骨架确定边框的形式。当然，这里也有一个出其不意的处理方法——打破一般的常规创建结构(关于此问题，我们在后面还有专题讨论)。但无论怎样选择，都要把边框这个视觉要素一并与画面形式统一考虑。

从形式来看，边框是两对横平、竖直的直线。在没有其它因素的干扰下，它是十分稳定的。如果画框受到画内线条的干扰就可能发生变化。如在线条问题中曾谈到的，地平线不平行或是垂线不垂直，画面就有动荡的感觉。

第三，取景时面对客观景象，要有情感的投入，情感的体验与交流，不能只是着眼于形式结构。情感在艺术创作中有着重要的意义。它是艺术的核心，一旦抽去了它，艺术创作就会改变性质，就不再是真正的艺术创作。在古典美学中一直把情感放在艺术创作的突出地位。毛诗序说："情动于中而形于言"，刘勰在《文心雕龙·情采》中说："情者文之经"，王国维说："一切景语皆情语"。而二十世纪的现代派美学，更是强调艺术创作就是情感的表现。

在创作过程中，情感起着其它任何东西都不能代替的作用。它

图十八　《如今的闺女真敢穿》王文澜摄

有激发创作欲望的作用，有推动想象的作用，有移情的作用。艺术家总是选择那些最动情的事物，且常常被事物的情感所燃烧，而且只有自己被燃烧，作品才能燃烧别人。如图十八《如今的闺女真敢穿》（王文澜摄）正是由于情感的投入，深入到人物的内心深处，由情感的体验，并将这种情感投射到人物身上，才获得动人的艺术效果。

取景，我们可以看做是“第一次构图”，或者说是构图的一次预演，是构图的前奏，最后完成还是在正片的最后制作。取景与构图的性质是一样的，只不过取景是面对客观世界，而后期制作面对的是底片，进行取舍、加工。取景不可能精确地完成构图，这是因为摄影方式限制。但是取景是重要的，它是最后完成构图的基础。有许多问题都是在取景时决定的，它除了如前所述的主体、陪体、环境的安排之外，如空间构

成，形态的把握，趣味中心的建立等，都是与取景不可分离的。以后我们将分别进行讨论。

第三节　画面构图中视觉形象的造型

构图是一个内容十分丰富的问题。很难作简单的归纳把问题都说清楚。我们只能一个问题一个问题的探讨。在构图的画面艺术形象中，包括有影像布局，有形素组织，还有视觉形象的造型。前两个问题在第二章中已讨论过。这一节主要讨论视觉形象的造型。

摄影艺术形象是以物质的视觉形式为基础的，这物质形式要使观者如真实地看到了现实生活、客观的自然世界。为此，就给摄影家提出了一个物质形式造型的问题。通常所说的物质形式的内容，包括：三度空间与物体形态等问题。现分述如下。

一、表现三度空间

客观世界是一个物质实体，有三度空间的特征，即有高度、宽度与厚度，视域辽阔、宽广。画面只是一个有高度、宽度的平面。如何在这两度的平面上表现三度空间，就是摄影造型的任务之一。一般说来，客观世界的空间展现有两种形式。一是线条透视现象；一是大气透视现象。

线条透视的现象是：

1. 与视轴平行的线条，向远处延伸时，相互距离缩短，延伸的越远越向一起集中，当到达地平线时即集中于一点。如图十九《调车场》平行的铁轨向远处延伸，其距离越来越小；

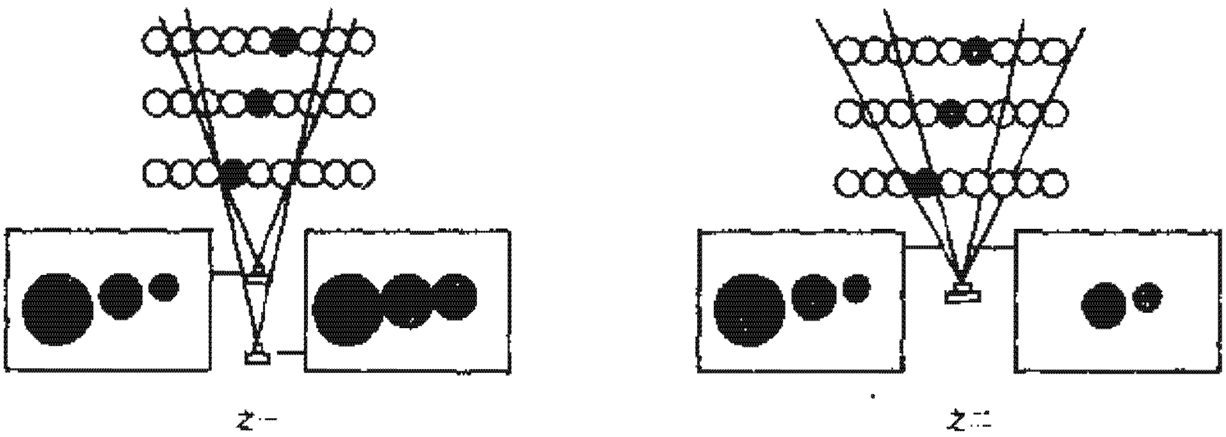
2. 景物距离观者的位置远近不同而感到大小不同，近处物体

感觉大，远处物体感觉小。如图二十《为游园群众演唱》在不同距离上的人物，近大远小，这种大小对比越强，感觉空间距离越大。

线条透视现象与下列因素有关：

A. 客观景物的构成 B. 拍摄位置 C. 不同焦距的镜头。

其中景物是基本条件，它需具备有处于不同空间位置上的景物或明显的向纵深延伸的线条。如图十三《陶然亭公园》有较多的处在不同空间位置上的多层景物，就有更好的空间表现。一般说来，在客观景物构成中是不缺少这个条件的。但是，虽有处在不同空间位置上的景物，也并非就决定了画面的三度空间构成。其原因，就是还取决于选择了什么样的拍摄位置（角度），如拍摄街景，以街道为轴线，选择了与之构成垂直角度时的拍摄位置，就不能看到街道的透视效果，只有当拍摄方向与街道（轴线）构成锐角时，才能看到线条透视现象。拍摄位置有正、侧、仰、俯之分，一般说来，正面位置不如侧面位置效果好，仰、俯各适用于不同的景物构成，如当前景遮蔽了后景物时，就要选择较高的位置用俯角度拍摄；当景物处在视平线以上位置时，就要运用仰角度拍摄。拍摄位置选择不当，线条透视效果不显著，因此需注意



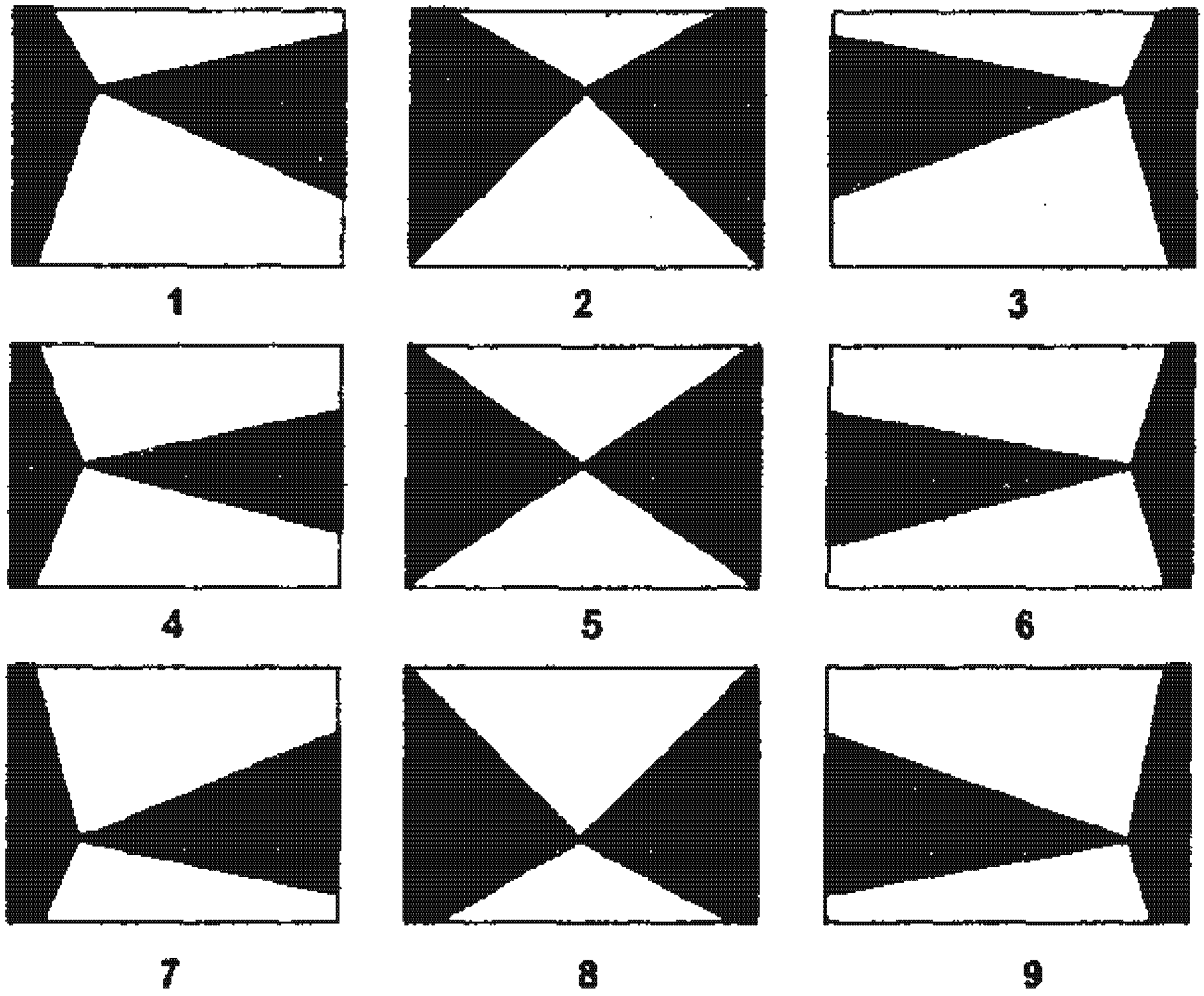
线图二 镜头焦距与透视效果

拍摄位置的选择。简单地说，拍摄位置对线条透视现象的表现，取决于是否选择了能看到处在不同空间位置上的景物及向纵深延伸的线条形式。

线条透视效果还与镜头的焦距有关。不同焦距镜头，会表现出不同的透视效果。短焦距镜头由于视角大，能包括较大的景物范围，能将距离拍摄位置较近的景物纳入画面（扩大了处于不同空间距离上的景物范围），增加了景物层次，增强了前后景物的大小对比，所以也增强了空间表现的效果；长焦距镜头在与短焦距镜头相同位置上拍摄，由于不能纳入靠近镜头位置上的景物，就损失了景物层次，而使空间效果减弱，如线图二之二。用窄角镜头如欲包容广角镜头所包括的景物范围，由于视角小，就需改变拍摄距离，其结果使景物的透视比缩小，而使空间效果减弱，如线图二之一。

图二十一 《小足球队员》高明摄

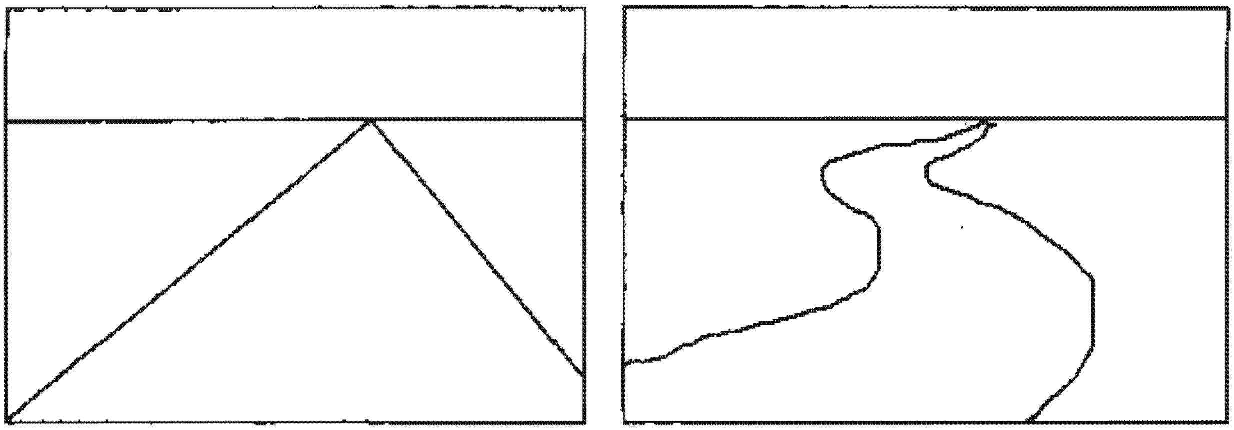
线条透视除有表现空间深度的功能之外，在画面构图中还有多种作用，如透视线条的聚集有引导视线建立视觉重点的作用，也是建立画面秩序的一种方法。另外透视线段及影像在画面中所处的空间位置、所占空间面积大小的多样变化能使画面形象生动，并



线图三　消失点位置示意图

往往形成“节奏”感，如图二十一《小足球队员》高明摄。1949—1989中国摄影艺术作品选）。

线条透视中，线条透视收缩状况以及消失点的位置不同，可有不同的空间感，并对人们心理有一定的影响，因此常是构图关注的问题。如线图三1—9，消失点在画面的不同位置上，虽然都能表现空间深度，但效果不一样。线图三之5消失点在画面中央，它与边框的连接线是均等的，视觉信息较少，有良好的对称性，画面平稳，与相邻的线三图之2、8、4、6比较，消失点上、下或左、右移向边框，我们就看到了长短不同的对称线条，它们较之图5提供了较多的视觉信息，且画面形式有了变化，显得生动一些，空间深度感较之图5强。再比较



线图四　曲线透视与直线

下图1、3、7、9消失点在四角的位置上，立刻就会发现，它们有四条不同长短的透视线条，提供了更为丰富的视觉信息，构图结构也富有变化。由于长的透视线条吸引视觉运动时间较长，感觉空间深度也增强了。又如线图四，曲线与直线的透视，曲线较之直线长，视觉运动的时间也长，空间深度感似乎也增强了，这就提醒我们在构图结构与空间表现方面，如何安排消失点的位置，也是应该很好考虑的。

图二十二　《黄山风光》

影调透视是以明暗配置展现空间的一种形式，其现象表现是：

1. 景物距离观者位置的远近不同，明暗不同。近处景物暗，

图二十三 《松林》

远处景物亮。如图二十二《黄山风光》中的重山叠嶂，由近及远，从暗到亮的逐渐变化。

2. 景物距离观者的位置远近不同，明暗反差表现不同，近处的景物明暗反差大，远处的景物明暗反差小。如图二十三《松林》中层层的松树，由近及远，明暗对比从强到弱的逐渐变化。

3. 景物距离观者位置的远近不同，景物的轮廓清晰度不同。近处景物的轮廓清晰度高，远处景物的轮廓清晰度低。如图二十三，前景物轮廓鲜明，远处景物轮廓模糊，随着距离增大轮廓清晰度也渐次减弱。

4. 景物距离观者位置的远近不同，色彩表现不同。近处景物的色彩饱和度高、色反差大；远处景物的色饱和度低、色反差小，极远处的景物被罩上了一层青色。如彩图5《澜沧江畔》（江志顺

摄)。

影调透视现象是由于观者与景物之间存在的空气介质所形成的结果。这些空气介质对光线有一定的散射作用，被散射的光线如同在观者与景物、景物与景物之间加上了一层层“薄纱”。当观者与景物距离较小时，空气介质层薄，散射的光量小，对观察景物影响不大。当观者与景物距离逐渐增大时，空气介质层也随之增厚，散射的光量也随之增大，有如“薄纱”逐渐增多，观察的视觉效果就有了很大的变化，结果就产生了上述的各种现象。这就是通常所说的“大气透视”现象。

空气介质状况多种多样，如有烟雾、尘埃形成的空气介质；有水分子（雾气）形成的空气介质。它们都十分明显地表现出大气透视效果。在雨过天晴空气清净时，大气透视现象就不显著，只是在逆光条件下于极远处才有所见。

从上述情况中，我们可以看出，影响影调透视的主要因素是：大气状况。但是，大气状况并非在任何拍摄的时候都是理想的。因此，我们经常运用各种方法来造成影调透视的现象，以达到表现空间的目的。如利用景物条件，构成暗前景，形成前后景物的亮暗关系；利用景深控制，形成前后景物轮廓清晰与模糊的关系等。此外，还可以运用特制的滤光器，如雾镜或纱造成大气效果。在较小的空间里（如室内），可以用人工照明造成影调透视现象。它们都能形成较好的空间表现效果。

利用空气介质表现空间深度，是造型的一个方面。不同的大气状况，还广为摄影家用以创造艺术形象，有许多为观众喜爱的摄影作品，都是因运用空气透视造型、构图而获得成功的。如许多黄山风光摄影都是利用云雾（不均匀分布的空气介质），使景物产生若隐若现效果，很具有艺术魅力。又如彩图 6《鹅场的早晨》（张荫曾摄。获金牌奖），在这里空气介质一方面表现了特定的时

空环境气氛，另方面形成简洁的构图，形象十分清新悦目，给人以美的享受。此外，在门房、林间利用空气介质形成的光束用于造型、构图，都十分妩媚动人。

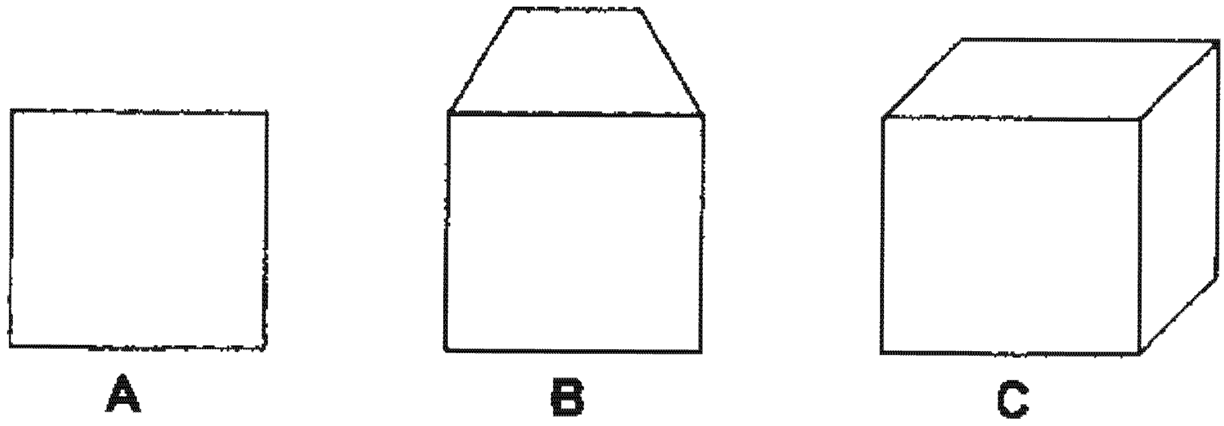
二、表现物体形态

前面所谈的三度空间，讲的是物体与物体相互之间的空间关系，它是以怎样结构画面的整体出发的。物体形态指的是个别具体对象的样子，即它的立体形状、轮廓形式、质感、肌理等。每一个具体对象都有它自己的形态特征，正由此我们才可以区别它们各是什么物体。摄影者在构图、造型工作中，处理物体形态是一项重要的任务。下面我们分别进行讨论。

立体形状

立体形状即物体所占有的三度空间的形式。在客观世界中，不同的物体有不同的立体形状，是区别不同物体的最主要的特征。我们从绘画知识中可以了解到，体是由面包围、组合而成的。最简单的体，如圆球是由一个面包围而成、圆锥体由两个面组成、圆柱体由三个面组成、立方体由六个面组成。物体的形状千变万化，面的组织、结构也是复杂多变的。人体就是一个很复杂的立体对象。

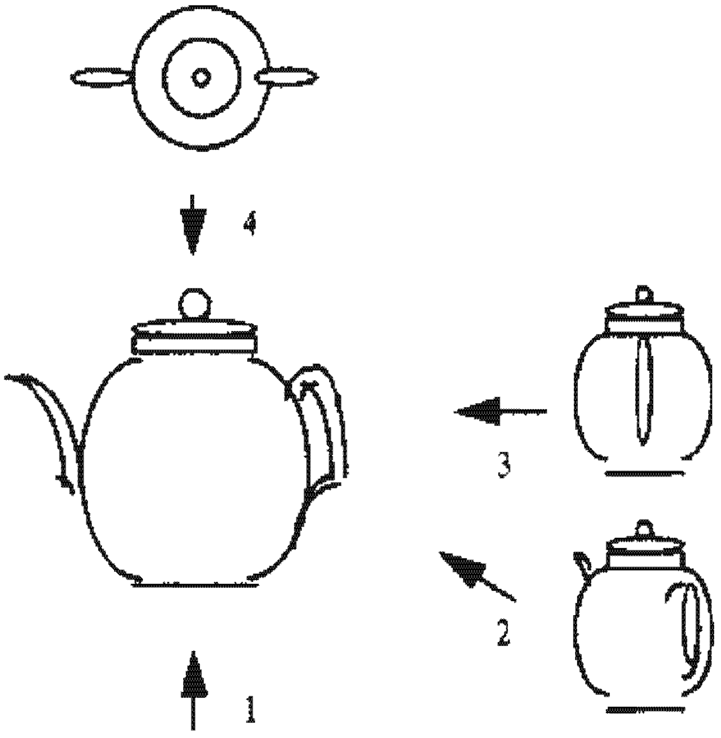
在客观世界中，人们遇到一个未曾见过的对象，对它的立体形状的认识，是通过多角度的观察才能获得整体的印象。以后再看到它的时候，由于某一个观察角度看到的形状与过去的经验表象相结合就形成了该物体立体形状的全貌。在实际生活中落在人眼中的立体形状，只是该物体在某一观察角度上能被人眼睛看到的物体的样子。如立方体我们最多只能看到三个面，结合已有的经验就知道它的全貌是什么样子。立体形状是占有三度空间的形式，与透视现象有关。为此，就特别要注意让眼睛能看到向纵深



线图五　立体示意图

发展的面（即厚度），摄影通过二维的画平面表现三维的立体物时，就是要紧紧抓住这个关键的因素。我们从简单的几何体中就可以看到这种关系。如线图五的A图，只看到一个平面没有立体的感觉；B图看到两个面，且有纵深定向面的表现，有了立体的感觉；C图看到了三个面（这是立方体所能看到的最多的面），它较之B图有了更强、更具体的立体的概念。由此看来，要表现好立体，一要表现出纵深定向的面；二要表现出尽可能多的面。如何完成这种表现，有两个基本条件：一是拍摄位置；二是照明条件。如线图五之A图是正面位置看到的效果；B图是正面较高位置看到的效果；C图是前侧上方位置看到的效果。围绕拍摄对象有众多的拍摄位置，对结构复杂的物体来说，在不同的拍摄位置上，会看到不同的立体形状。

在客观世界中，物体是被一定的光线条件照明的，使物体的面表现出一定的明暗关系，照明条件不同物体的结构面的明暗不同，立体形状表现不同。照明条件有照明方向、光线性质、光线强度的不同。照明方向以正、斜侧、逆光作比较。正面光普遍照明所看到的部位，物体明暗变化不显著，立体感弱；斜侧光，可使不同定向的结构面有被照明与未被直接照明的



原形

线图六　观察角度与形状

区别，能表现出明显的明暗变化，因而立体形状明显，立体感强；逆光眼睛所看到的面，都处在阴影中，只有鲜明的轮廓，没有明显的不同结构面的变化，因而立体也得不到表现。如线图六所示。

光线的性质、强度，如在自然光中有不同时刻（早、午、晚）的变化，有天气晴阴的变化；有不同的云遮日的变化。就表现为直射光、散射光、强光、弱光等不同的性质。它们对立体形状的表现都有影响。比较它们的效果：

1. 直射光与散射光比较：在直射光条件下的物体不同定向的面有鲜明的明暗变化，立体感强；散射光照明条件下，物体被普遍照明，物体不同定向的面，明暗变化不显著，立体感弱。

2. 强光与弱光比较：在强光下物体不同定向的结构面明暗对比大，显得粗犷，特别是大结构面的物体能表现出极强的立体效果；弱光照明下明暗面对比小，有立体感的表现，但不如强光有力度，弱光往往过渡层次丰富，显得比较细腻，对一些立体结构面变化细微的物体能表现出较好的立体效果；如线图七，曲面明暗过渡层次越丰富表现出的立体感越强。

我们将上述情况归结一下，可看出表现立体形状的几个主要

问题：

1. 表现立体形状要注意纵深定向的面与线的表现；

2. 表现立体形状要注意不同定向的面的数量与不同形式的表现；

3. 表现立体形状要注意不同定向的面的明暗的变化的表现；

4. 表现立体形状要注意观察位置（拍摄位置）与光线条件的选择。

立体形状由于物体不同，照明条件、观察角度（拍摄位置）不同，有丰富的变化，然而并非所有的形式都能表现出该物体的特征。因此，在造型中还要注意立体形状明确并具有该物体特征的立体形状。另外，还要注意立体形状是否悦目、是否美。一个表现了该物体特征的立体形状、美的立体形状，才是真正完成了立体形状的造型任务。

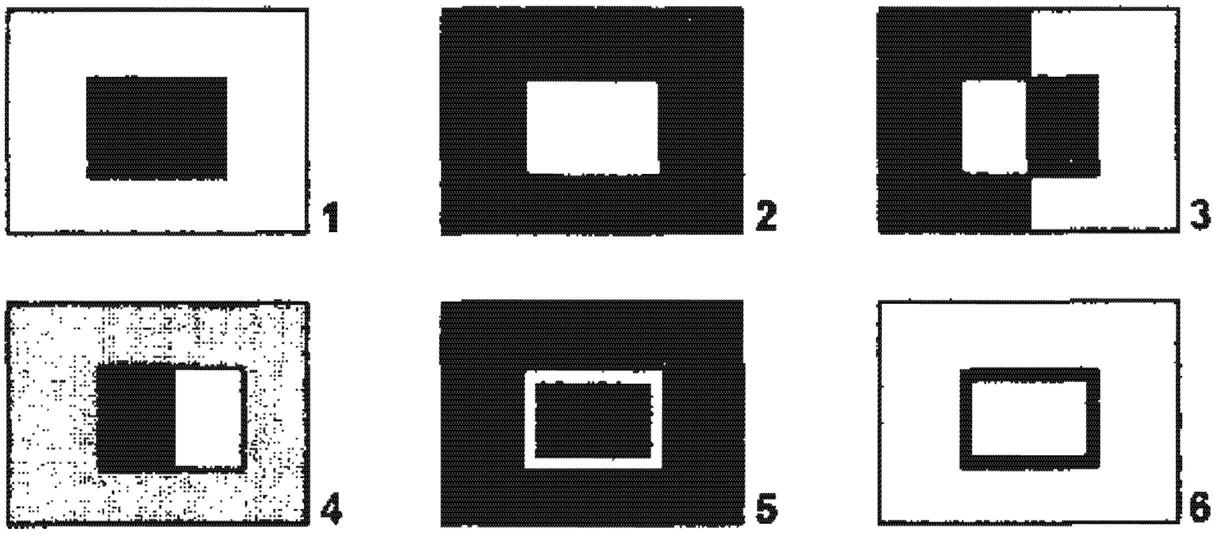
轮廓形式

轮廓形式是对象外部形象的特征，是人们区别这一物体与那一物体的基础。在一幅画面里，轮廓形式就是对象与背景、这一物体与那一物体的分界线；是物体的外边界。

轮廓形式随不同的对象有区别，即使同一对象，从不同的角度进行观察，也可以有不同的轮廓形式。如图六，一把茶壶，从不同的角度观察，轮廓形式就有很大的变化。

在1的位置上看到的是我们所熟悉的茶壶的轮廓形式；在2的位置上仍能见到茶壶的特征；在3的位置上只看到壶体与把手，茶壶的轮廓特征不鲜明，根据生活经验可被认为是茶壶，也可被看作是别种器物；在4的位置上看到的却像是一个图案。

轮廓形式对视知觉来说，图与底的关系是非常重要的，要使



线图七　明暗关系与轮廓形式

物体的轮廓形式能得到清晰的表现，就要使物体能从背景上分离出来。

表现轮廓形式的方法是：

● 从明暗关系分：

1. 使亮的物体处理在暗的背景上，如线图七之 2。

2. 使暗的物体处理在亮的背景上，如线图七之 1。

3. 有明暗变化的物体，分别处理在有明暗变化的背景上，使亮的部分处在暗的背景上，暗的部分处在亮的背景上，如线图七之 3。

4. 有明暗变化的物体，处理在中间影调的背景上，如线图七之 4。

5. 主体和背景都暗的时候，用亮轮廓线条勾画出物体轮廓，如线图七之 5。

6. 主体和背景都亮的时候，用暗轮廓线条勾画主体的轮廓，如线图七之 6。

● 利用色彩对比的方法：

1. 利用色别不同，分别处理主体与背景。如利用互补色，利

用彩色与消色分别处理主体与背景；

2. 利用色明度不同，分别处理主体与背景；

3. 利用饱和度不同，分别处理主体与背景。

●利用动静对比分别处理主体与背景。

●利用虚实对比分别处理主体与背景。

处理轮廓形式的主要手段有：

●选择拍摄位置。在变化的物体形象中选择最具表现力的轮廓形式；

●选择照明条件。在自然光条件下，变化拍摄角度或选择不同的照明时刻；在人工光条件下，改变照明方案，使主体与背景在亮度和色彩上形成对比；

●控制景深。使主体与背景景物形成清晰与模糊的对比。

轮廓形式表现应注意的问题：

1. 注意轮廓形式是否表现了该物体的特征、是否具有典型性。

2. 注意轮廓形式的表现是否符合创作意图、主题表现的要求。

3. 注意轮廓形式的表现要悦目、要美。当然，这是在一定的创作意图、一定的主题、一定的环境条件下，作到你认为最美的形式，以最大的可能给予它最美的展现。

区别轮廓形式表现是好是坏，主要的就是以上这几条。当然，这里所指的都是主要表现对象，如果是一些无关紧要的对象，就可以表现得含蓄些，为了不影响主要对象的表现，还可以隐没更为引人注目的轮廓特征。了解和掌握轮廓特征的表现方法，就是为了在需要很好地表现轮廓形式时，能将它表现得十分鲜明，不需要表现它时能隐晦得宜。

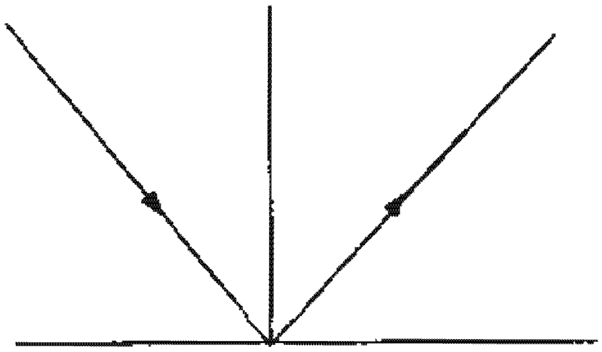
质感

在客观世界中，物体的“质”就是指构成物体的材料的性质，又称“质地”。不同的物体可能是由不同的材料构成的，因此，就表现出各不相同的物质属性，如木质的、金属的等等。这些不同质地的对象，给人以不同的感觉，使人们能区别、认识它们。在实际生活中，人们是通过各种感觉器官，如视觉、触觉、听觉、嗅觉等，准确认识它们的。然而，摄影作品只是一种视觉形式。因此，摄影只能通过视觉来展现客观对象的物质属性。摄影的质感表现，确切地说，应该是“视觉质感”的表现。质感，在摄影中就是通过一定的表现形式，唤起人们如看到真实的对象一样的感觉。质感表现的好坏，对一幅作品有重要的影响，会直接影响作品的感染力。

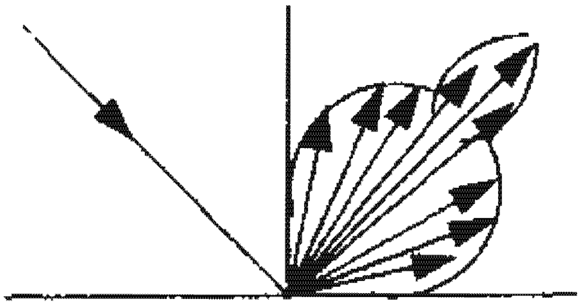
在客观世界中，物体的质地在视觉方面有什么特征呢？生活经验告诉我们，它们最明显的视觉特征，都由物体的表面结构表现出来的。不同的物体，表面结构、表面亮度、色彩、机理不同。

●表面结构　一般指光滑的或是粗糙的表面等。这些表面结构各有不同的光学特性：有的具有单向反射性质，有的具有单向反射和散射的混合反射性质，有的呈现出极强的漫反射性质。

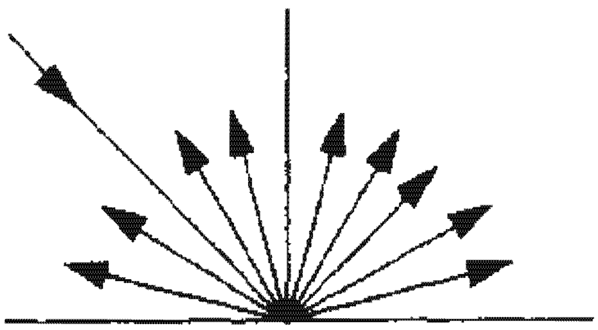
单向反射性质的属于镜面。其反光特性如线图八所示。玻璃



线图八　单向反射表面反光示意图



线图九　混合反射表面反光示意图



线图十　漫反射表面反光示意图

制品、电镀的、抛光的物体等均有此性质。它们的特点是，在反射角上能见到光源形成，极亮的耀斑周围则亮度很低，形成极大的明暗反差。周围有明亮物体时，在该表面也能看到明亮物体的反射影像。表现此类物品，宜用大面积的散射光照明形成大的亮块面，或提高周围环境的亮度表现反射影像，以表现其单向反射的性质。

混合反射性质的属于光滑表面，其反光特性如线图九所示。丝绸织物、皮革制品、某些油漆物及金属制品等均有此性质。它们的特点是在反射角上，能见到一片闪光，附近部位有一定的明亮度，形成一定的反差。不可见反射影像。表现此类物品，宜用柔和的散射光，表现其闪光特性。

漫反射特性的属于粗糙表面。其反光特性如线图十所示。粉刷的墙壁、没有油漆的木器、棉毛织物等均有此性质。它们的特点是对投射其上的光线，向各方向反射，其表面亮度比较均匀。表现此类物品的质感，宜用侧光照明，其粗糙表面的质感能得到满意的表现。

● 表面亮度　指构成物体的物质不同，对光线的吸收与反射的量的大小不同。例如白雪能反射百分之八十的光线；水泥能反射百分之四十五的光线；黑色的煤只能反射百分之三至五的光线，而大部分光线被吸收。各不同物质结构的物体，吸收与反射光量不同，因而表现出不同的明亮程度。它们在质感表现中是相当重要的。如煤被表现成白色、白银被表现成黑色，人们将不会认识它们。在一幅画面中，物体

所表现出的明亮度不仅与该物体的质感有关，而且是构成悦目的形象及影调构成的重要因素。表现众多物体的明亮度关系，主要的不是照明的问题。根据物体的明亮程度，确定恰当的曝光点，掌握恰当的曝光量，才是重要的问题。运用照度计量法、灰板法确定曝光，都能得到满意的物体亮度的表现。

●色彩　指由构成物体的物质特性不同，对光线的光谱成分选择吸收与反射所表现出的现象。因而，不同的物质材料，表现出不同的色彩状况。如金子的黄色、银子的白色、青草的绿色等，五彩缤纷的客观世界就是这样形成的。色彩的问题是多方面的，这里只谈质感中的色彩。质感中的色彩是一个重要的角色，对于一些物体，没有色彩，在一定程度上就减弱了它的审美价值。如黄金的色泽就是如此重要。在黑白摄影中，是没有色彩的，它只能表现为一定程度的黑、白、灰影调，这在质感表现方面是有缺陷的。在彩色摄影中，物体质感的色彩表现，就是不可忽视的问题。摄影中的色彩表现，要求有较严格的技术控制。它与照明条件、曝光条件、感光材料、洗印加工条件有关。一般说来，照明应是白光；曝光所形成的影调，应使其处于中级密度的范围；洗印加工应根据感光材料的特性严格控制技术条件，当能获得质感色彩的正确表现。当然，色彩的处理是复杂的，根据一定的创作意图，变化色彩，求得某种艺术效果，那就是另外一回事了。

●肌理　指物体的物质材料结构不同，所表现出肌理变化(或称内部线条、纹络)，如木柴的木纹，大理石的花纹，树叶的脉络，织物的经纬线等等。不同材料构成的物体，也都有不同的肌理形式。只是在肉眼观察下有的明显一些，有的不太明显而已。表现物体肌理与照明条件有关；与拍摄、洗印的技术条件有关；

特别是对于较细致的肌理与摄影镜头的优劣也有直接的关系。

上述的几个问题，为了说明的方便，将它们做了单独的叙述。实际上它们是一个统一的整体。无论哪一个物体，都是含有表面结构、明亮度、色彩、肌理的不同形式。要将质感表现得很好，这几个方面都应该得到很好的表现。但是，在摄影造型中，往往有相互矛盾的地方。例如色彩与表面光泽，色彩要表现得好，需要避免表面的反光，而光泽则需要表面的反光；肌理与光泽有时也有相同的矛盾。这就要根据创作意图，从构图的整体衡量进行取舍，表现其一或多方兼顾，两者虽都不能做到尽善尽美，然而却都能得到一定的呈现。

质感是一个重要的表现因素，有如文学作品中的“细节”描写一样，会影响到作品的感染力。

第四节　建立视觉重点与趣味中心

一、视觉重点

视觉就是光、色的形式感觉。视觉重点，就是光和色对视觉刺激强烈的地方，或是某些其它形式因素，引起人们视觉指向的地方。

视觉重点，是构图组织的一个重要因素。在摄影画面中建立视觉重点之必要，是在于：(1) 吸引观者的注意力；(2) 它具有画面结构的意义。如在有情节的画面中，就是主体物所处的空间位置；在无情节的画面中，它是构图结构的中心，如在风光摄影中，景物构成中的某个对象；影调构成中的某一亮区或暗区。它

可以帮助建立画面次序，方便观赏。如果没有这个重点，画面就显得分散，使观赏者不知创作者要给人看什么。特别是一些叙事性的作品更要注意视觉重点的建立，没有视觉重点，就像说话没有主次，杂乱无章。

视觉重点是属于形式的范畴。建立视觉重点的条件，就是明暗、色彩，点、线、面、形体的变化及所占空间位置、面积大小等形式因素。利用它们之间的对比，给视觉造成强烈的刺激，引导视觉指向。视觉重点就是这样建立起来的。

二、趣味中心

趣味是情趣意味，如“怪味优平易之中，趣味在言说之外”。趣味指一种鉴赏力，特别是对艺术作品的审美能力。趣味中心在摄影构图中，一般就是指审美指向的地方。

趣味中心属意识范畴的东西,它较之视觉重点有广泛的内涵。它除形式之外，还与内容有密切的联系，例如情节、事件、意蕴、气氛，处理得好都可以成为趣味中心。当然形式的某些方面也可以形成趣味中心，如表情、动作、姿态，以及一些奇特的现象、巧合等都可以组成视觉中心与趣味中心。

趣味是从主体出发的，是主体情趣关注的方面。因此说，趣味是有个性的。在摄影构图中，建立趣味中心的必要，一是在于引导观众的审美注意力，二是给作品增强艺术意味。在艺术创作中，作者总是力图将自己感兴趣的东西，通过作品传达给观众，并希望观者能够接受。然而，它不像视觉重点那样，对于视觉正常的人，都是同样的。在审美方面，作者与观赏者对表现的事物可有不同的情趣和偏爱。如作者感兴趣的是情节内容，而观赏者感兴趣的是形式或气氛。两方面就不一定能合为一体。所以，作者在摄影画面中，必须要建立趣味中心，确定审美指向，以引导观

众的兴趣，将欣赏主体的兴趣引导到创作主体的审美指向上来。这就需要有一定的条件。最简单的条件就是将视觉重点与趣味中心结合起来。当两者分立时也不要相互干扰。

成功的摄影作品，在这方面都是处理得很好的。例如图二十四《黄山神韵》（汪芜生摄），它的趣味中心就是变幻的云雾所形成的浓淡变化的重山叠嶂的气势，是那样的壮观，那样的美妙。它的视觉重点就是远处突出的山峰。两者的合一就使得不仅视觉的刺激强烈地吸引人眼的视线注意，同时还因此产生了无尽的情趣。又如彩图6《鹅场的早晨》，那阳光透过空气介质形成的透视效果，使画面产生了早晨生机勃勃的气氛，并使得景色浓淡相间，变化妙生，表现出很强的趣味。它的视觉重点很明显的是喂鹅的妇女的生动的身影。然而它们都能将视觉重点融于情趣之中，因而获得了很好的艺术效果。

图二十四　《黄山神韵》汪芜生摄

趣味中心有主旨的意义，视觉重点有“点睛”的作用。两者在构图中是不可缺的。如图二十五《桂林山水》之一，虽然

山水如画，但在画面构图中，总感到意趣不足；图二十六《桂林山水》之二，在山水之间增添了渔舟，在这特定的环境中形成了视觉重点，使画面生动了，情趣也陡然大增，增强了景色的感染力。

第五节 洗印与构图

在摄影中，一般分为两个阶段：前期与后期。拍摄中胶片曝光之后，前期工作即结束。从胶片冲洗开始，即进入后期阶段。从摄影创作的意义上说，前、后两个阶段应是一个完整的、统一不可分割的过程。但是，由于摄影工艺的特点，有许多摄影者使之分割了，即摄影者只管拍摄，之后就由另一部分人来完成后期的工作，这对于摄影构图艺术处理来说是有缺陷的。

洗印过程中与构图相关的问题很多，如画幅的确定，画面的裁剪，影调、反差的控制，景物的形态表现等等，它们都可能影响到创作的成功与失败。

确定画幅是取景思考的继续。取景框所规定的画幅形式是有一定规格的，例如 120 相机 6×6 cm 的画幅，就确定着留给人们在照片制作时，作画面裁剪，最终确定画幅形式。画幅确定的依据：一是创作意图，即要表现什么和怎样表现；二是根据景物的特征，即景物的线型结构形式。如图二十七，原画面范围广阔，如确定竖幅的画幅形式表现的是山势的陡峭；图二十八横幅的形式表现的是山势的广阔。这就是根据创作意图进行画幅格式的选择。又如图十五影调均衡图例 B、图二十六《桂林山水》，对象特征不一样，一个是向高耸发展的线型，一个是向左右展开的线型，只有根据它们的特性确定画幅形式，才能很好地表现出对象特征。这

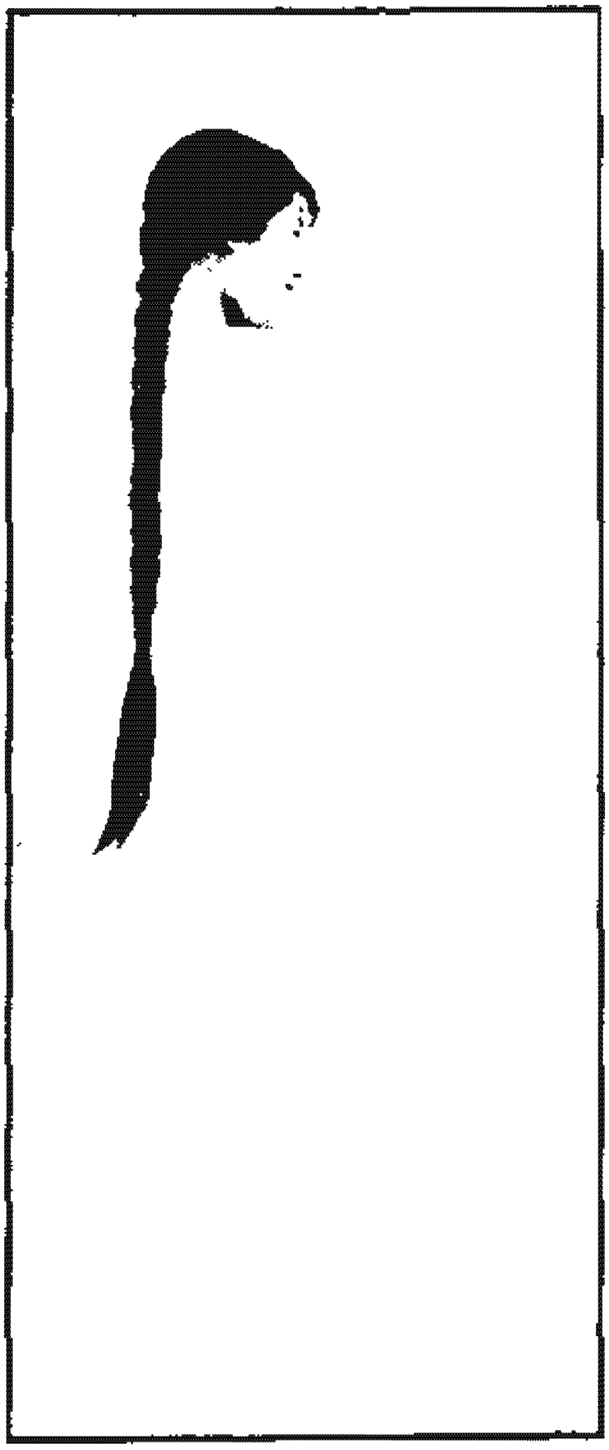
征为好？有时为了一点细节，很费神推敲，以求其精确。如表现具有动感的事物，为了增加其动势使线条有一些变化，也可稍做倾斜地剪裁。在这样做时，往往是为了追求某种神韵、意境。在这个工作中个人的艺术趣味、素养、鉴赏力不同，其差异是很大的。因此可以说画面的裁剪包含了再创作的意义。

影调处理，有两方面的考虑：一是整幅的亮与暗的调子处理，一是局部的亮与暗的处理。画面的亮暗程度、影调，是在拍摄时由景物的性质、照明条件，基本上已为将来的画面作了规定。但是，到具体的画面制作时究竟是暗一些或是亮一些，还是可以变化的。如同一张底片，制作出深色的调子与淡色的调子，效果是不一样的。影调也带有个人趣味、爱好的烙印，但是，也还要考虑是否符合主题表现的要求及意境展现的需要。确定了意向，就是制作处理的问题了。画面影像的哪一部分亮一些，哪一部分暗一些，虽然影像形成是在拍摄时就确定了的，但那只是技术的必然，有时它并不完全适合于构图的要求。所以经常在照片制作时进行艺术加工，其原因可能是多方面的，有时为了隐没某些细节，为了突出某对象，为了画面整体的明暗构成或为了某种气氛的需要，都可能对局部进行调整，以期达到以更完美的形式、更好地表现主题的目的。

反差指的是画面影像的明暗对比。大家都知道，影像的反差与照片制作有紧密的联系。感光材料中不同的纸号就是为了适应不同反差的要求而设计的。照片的反差，有许多原因促使其需要调整，如景物的明暗反差原来就不很理想、有时由于曝光的误差、底片显影的误差等，都可能造成不恰当的反差。因此为一定的艺术目的必须给予调整。不同的反差会表现出不同的艺术效果。反差根据题材、创作意图进行选择，是很细致的工作。不论影调或反差，在亮一点、暗一点、强

一点、弱一点方面都要掌握“度”(分寸)，超过了一定限度，其效果都是不好的。

影像的形态表现是一个很复杂的问题。根据题材、主题、创作意图、创作方法及个人的情趣、爱好等等因素，都会有所不同。在暗房后期制作中形态的处理，大致可分为常态与非常态两类。常态，顾名思义，即眼睛所看到的景物形态。凡是由于技术原因造成的不像眼睛所看到的景象，在后期制作中，将其调整到如眼睛所见的状态，或者是不失常态的合理加工，多是属于这一范畴的问题。总之，在制作过程中，形态的某些不尽人意的地方都可在制作中用一定的方法使之改善。非常态，顾名思义，就是非眼睛所看见的景物的原貌。如图二十九《中国姑娘》(张艺谋摄。获 1977 -1980 年全国优秀摄影鼓励奖）画面表现的只是一个少女的头像和长长的辫子，整个身体完全被抹掉了。一些高调或低调人像只表现人物的面部的形象，大多属于此类，以达到含蓄、简洁、醒目与耐人寻味的目的。又如利用暗室技



图二十九 《中国姑娘》张艺谋摄

巧，作中途曝光（全部的或局部的）、影调分离等造成特殊的影像效果，使表现形态有了很大的变化，其作用是多方面的：有突出主体的作用，有美化形式的问题，有简洁画面的效果。

在后期制作中，我们说是构图创作的继续还表现在如常说的集锦、叠放、合成等。一提到集锦大家都会联想起我国著名的老摄影家郎静山，他的作品以诗情画意的集锦享誉世界。集锦、叠放都是合成的不同的方法。合成为摄影者所常用的一种手段，如为改善天空的表现增加一些云景，或为景物增添前景等，都能改善画面的效果，给画面形象增添光彩。

综合上述，可以看出，后期制作是完成（完善）构图的一个重要步骤。它是构图的终结。它在整个构图创作过程中，所占的地位无疑是重要的。有的人认为“照片好不好，全看暗房功夫到不到”；有的人认为暗室工作是雕虫小技，或认为不是摄影者的创作工作，这都是片面的。有人说“七分照，三分洗”，他们既重视拍摄又重视洗印，这是正确的。因为任何成功的作品，都是得之于成功的拍摄与成功的制作，两者是摄影构图创作的不可分割的整体。忽略了哪一个部分都可能有损于创作意图的实现。如摄影大师郎静山的集锦摄影，制作就是重要的，当然素材拍摄也是重要的，但很难说各占几成。不同的表现方法，不同的题材，不同的摄影实际，在构图创作中，各环节要作出不同程度的努力，以期达到最佳的目的，才是最重要的。

【思考题】

1. 什么是艺术观察，什么是观察力，摄影的观察应注意什么问题？
2. 取景在摄影中有什么意义，在取景中应注意什么问题？
3. 在表现客观世界时，摄影应完成哪些造型任务？

4. 后期制作对摄影构图有什么作用?

【实习作业】

实习一　观察练习

目的：锻炼观察、取景与造型能力。

内容：拍摄观察中发现的景色、对象的照片2幅。

方法：在一个限定的环境中，如在你的居室，或在你的办公室内，平时看来好像没有什么可拍的对象。但是，就在这样的环境中，仔细的观察这个环境中的一切、广开思路，选择你的拍摄对象。以你可运用的任何表现手段进行拍摄。

要求：1. 照片要有明确的主题，或有平面构成的效果。

2. 具有造型表现力。

3. 作文字小结，记下你的实习体会。不论拍摄的成功与失败，都要从观察、构思及表现等方面作出分析，考察自己的能力。

实习二

目的：同实习一。

内容：同实习一。

方法：可在任何环境中选择你喜欢的拍摄对象进行拍摄。在拍摄之前，写出你对要拍摄对象的认识，记下你的想法及预计将来照片所要达到的效果。

要求：将完成的照片与在拍摄前的设想相对照，看是否完全得到了实现。总结经验。

实习三

目的：锻炼造型能力。

内容：拍摄表现空间、立体形状、轮廓形式、质感的照片一

组。

方法：拍摄条件、题材不限。同一对象可选择不同的拍摄位置、光线条件，多拍摄几幅。在拍摄中要特别注意技术掌握并控制后期制作。

要求：选出你认为最好的作业与有对照价值的照片，整理粘贴在一起。做出文字总结。

第四章　摄影构图相关的形式法则

本章提要　摄影构图是组织、结构画面。根据具体内容、具体对象、不同的条件，结构、组织有许多的变化。但是，它们也有一个共同的要求，即在形式上都要给人以美的享受。人们在长期的艺术实践中，积累了丰富的美感经验。本章主要介绍的就是与构图相关的形式法则，如对称、均衡，变化与多样统一、和谐等问题。

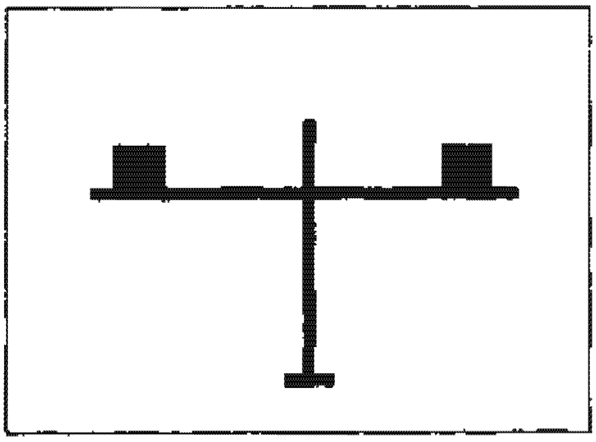
第一节　对称与均衡

对称与均衡是平衡的两种形式。平衡给人以稳定感。平衡是人的重要生理、心理素质之一，一个人如果失去了平衡感，将无法行动，无法生活。一幅画面给人以平衡的感觉，这也是人们对画面构图的基本要求。因此，它也成为构图的重要形式法则。对称与均衡是普遍的自然规律在造型中的应用。

一、对称

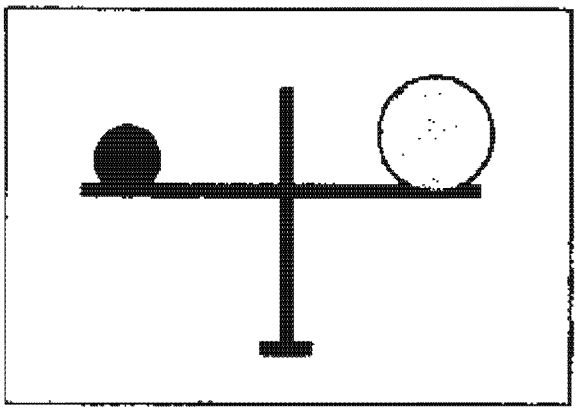
指的是沿画面中心轴两侧有等质、等量的相同景物形态，两侧保持着绝对均衡的关系，它在人们心理上感觉偏于严紧于理性，有一种庄重感。如线图十一，我们将画面看作是一个“力场”，中心是一个支点，相同的景物分布在画面的左右两侧，相互对应，在视觉重量的分布上是相等的。因而有一种平衡稳定的感觉。对称是一种自然现象，在自然界里随处可见，是人们习惯的一种自然形式。如人的五官、四肢，树叶的叶面，雪花的结构都有对称性。对称为多种学科所应用，例如在固体物理学中和地质学中，研究晶体的对称性质；在生物学中，研究生物体在对应部分上相同的构造，等等。

艺术中的对称原则，是客观世界的自然规律在艺术中的反映。对称在艺术形式中，特别是在建筑艺术里最为常见，如北京的故宫，从整体布局来看，天安门、午门、太和殿直至御花园形成一个中轴线，在它们的两侧都有相同的建筑相对应；从局部来看，天安门中间一个大门，两侧各一个小门；午门是中间一个城楼，两侧各一个箭楼。又如民宅的两扇大门，门的两侧各放一个石狮子……都是对称形式。对称，给人的感觉是有秩序，协调。它是人们喜欢的一种审美形式，运用得当能取得很好的效果。有的摄影家则刻意运用这一形式法则创作这一意味的形象，例如彩图7《紧张的高速公路》（荷兰。雅各布·范德·彼尔摄。获中国第三届国际摄影艺术展铜

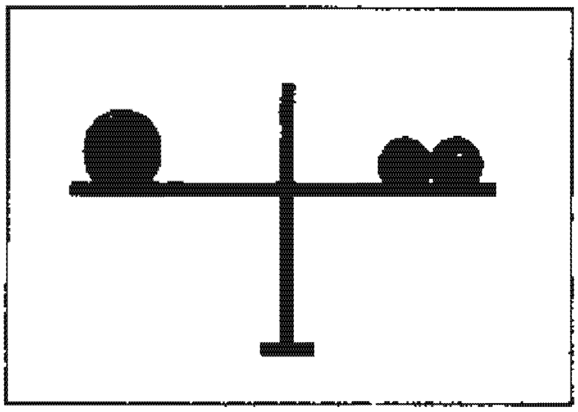


线图十一　对称平衡示意图

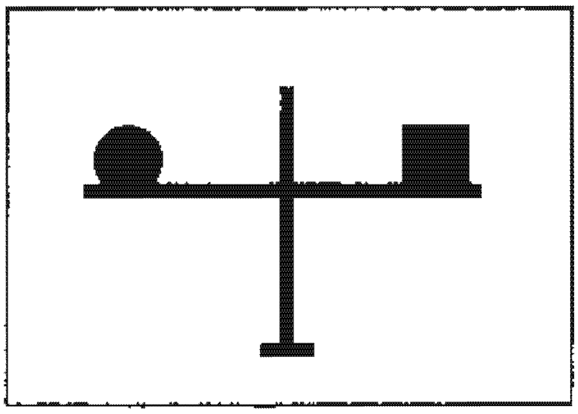
牌奖）就是运用正、反两个图像合成的一幅对称性构图。有如“镜象”，有很强的装饰意味。



不同质的均衡



不同量的均衡



不同形态的均衡

线图十二　均衡示意图

对称的构图在摄影中多运用正面摄影角度，表现物体的正面形象，使画面显得工整。结合题材运用得当，能显示出端庄、肃穆、安定的感觉。运用不当时，也往往使人感到呆板、单调、乏味。

二、均衡

通常指的是沿画面中心轴两侧，有不等质、不等量或不同景物形态的构成形式。如线图十二，在画面中心轴两侧以不同质量、不同的景物形态，在视觉重量上呈现有均势。它在人们心理上偏于灵活与感性，使人有轻松感。有人认为，均衡是艺术构图中最普通、最重要的原理，也是最常见的构图形式。不论怎样复杂的画面形象，都要求要有均衡的素质。均衡也是自然界的普遍现象，在自然界，相对的静止的物体都是遵循力学的原则以安

定的状态存在着，在审美方面使人产生平衡的心理状态。

均衡也称做动态平衡，是一种有形式变化的平衡，它较之对称的平衡显得生动、有活力。在现实生活中，它较之对称的结构形式，更为普遍的存在。这种动态的平衡感，不仅存在于视觉形式的均衡状态中，而且存在于视觉形式的不均衡状态中，如运动构图的平衡就是一例，对象在画面中偏于一侧，从视觉形式上看来是不平衡的，但物体有向另一侧移动的趋势，因而在人们心理上也产生均衡感。因此说均衡的平衡较之对称的平衡有更为丰富的形式变化。

在摄影构图中，影响均衡的要素有物体的大小、运动方向、空间位置，以及色彩、明暗，影像的虚实、疏密、繁简的布局等等。在摄影的实践中，每拍摄一幅画面时，对上述诸因素，都要作出清醒的判断，并给予适当的处理，否则就会影响画面的观赏效果。

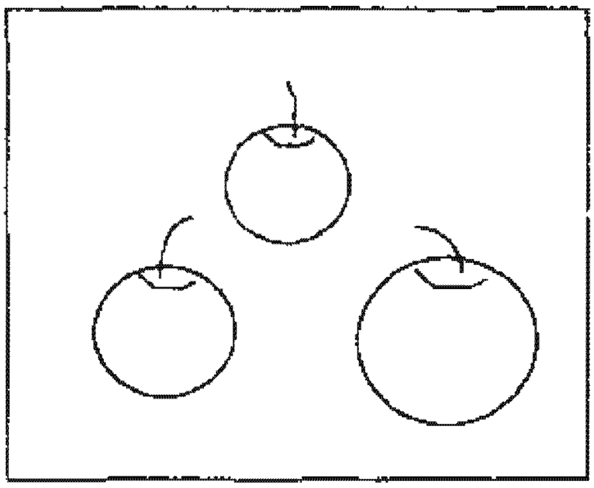
对称与均衡都是平衡的形式，平衡就是稳定。稳定在构图中，不仅表现在画面中心轴两侧的布局上，还表现在画面的上下结构中。如从视觉重量的意义上说，根据生活经验，要形成上轻下重的感觉。一切能够有视觉重量感的因素，在布局上也要遵循这一原则。一般在形式上，还注意上小下大的构成，例如人们所常说的"正三角形"构图，就是说的稳定的构图。当然，在一定的创作意图指导下，可以作变化的处理，这种针对稳定的偏离，在视觉上、心理上，在揭示主题上，都可能产生特别的效果。

第二节　集中与呼应

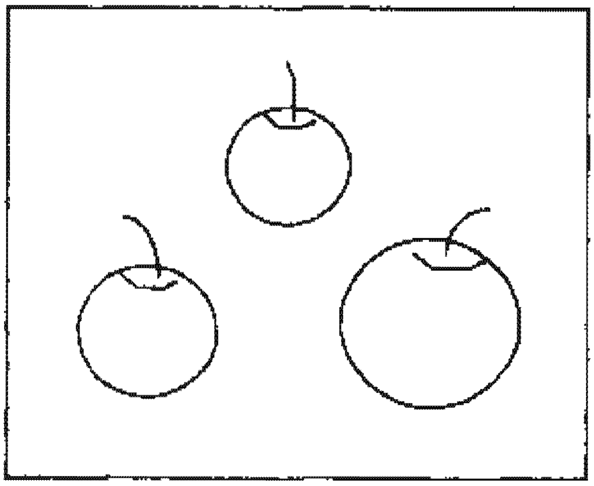
集中与呼应是指画面的诸要素构成中，不使画面散乱的构成形式之一。它能将画面中众多的景物，形成统一而有秩序的整体。使观者在欣赏画面时有一种秩序、清晰、明了的感觉，这种构成不仅是视觉形式的问题，同时它又是主题表达的重要条件。

集中是指众多景物，向一个目标会聚。它依据景物的空间定向，物体的形态以及人物视向、动态、表情或线条结构等，使画面建立一种秩序，有机地结合成一个整体。

集中有动态的集中与表意的集中两种。动态的集中是形式上的。表意的集中是内在的。动态的集中，是指人物或物体的动作、态势的集中。如线图十三，由于水果蒂的朝向不同而有不同的感觉。上图蒂的方向不同，就有分散的感觉；下图蒂的方向集中，就有了统一的感觉。



集中



分散

线图十三　形态集中示意图

人物形态同样也有集中与

象更具生动性。

表意的集中与动态的集中是两个不同的概念。动态的集中是形式上的，表意的集中是内在的。如人物的形态表情是变化多样的，在不同的生活环境中，会有各种不同的表现。有一致的也有不一致的，这就使画面形成极为复杂的内在表现。这种条件下，动态可能是不集中的，然而，表意的集中也可以使得画面表现形成整体感。如图三十一《快乐的战士》（孙[illegible]成摄。获1977—1980年全国优秀摄影作品铜牌奖）从画面的形式看动态是不集中的，然而，内涵是统一的，是利用大家共同的心情，使主题得到了集中的表现。表意的集中，其变化形式是多样丰富的，运用得当都能得到满意的构图效果。

综前所述，不难看出集中的作用：动态的集中，有突出主体表现主题的作用，有建立视觉重点、趣味中心的作用；表意的集中，有表现内在的意蕴的作用，有渲染气氛的作用。

呼应，与集中不同，集中是众多的物体之间不一定有直接的联系（是通过集中相互联系在一起），而呼应是指画面中各物体之间的直接相互联系。它与各种构图要素都有关系，它可

图三十二　《开发南海油田》陈学思摄

以利用光、影、色调、实体、虚体以及物体的形态、大小各异的对象……的相互关系，使画面整体布局达到有秩序、含蓄、均衡的效果。在安排画面构图时，使其各部分相互联系，有呼应，因而使画面形成内部及外观的有机联系，这种联系既表现一定的涵义，又有助于达到画面的整体统一。从这里可以看出，呼应是一个很宽泛的用词。可用作多方面的描述。只要是在画面中能称做部分、个体的有差别的任何对象，都可以用呼应描述。在内容表达方面是构成情节的条件，在形式上是一种联系方式。摄影的实践中，大家经常遇到的是主体与陪体的呼应，它们在形式上有主次之别，在内容上有密切的联系，相互呼应。其次是在画面构图的均衡中呼应的运用，如画面左右物体的布局，一侧的对象要求有另一侧的对象相呼应才能使画面均衡，这是最简单的道理。在均衡的问题中，并有众多的因素的呼应关系，如明暗的配置、色彩的配置，两侧也要有呼应，不能只是一侧很暗，另一侧只是一片亮，而应该是在亮的一侧中有暗或暗的一侧中有亮相互呼应，才能获得画面的均衡。在画面构图的变化中，也存在着众多的呼应关系，如物体的疏密，色彩的浓淡，线条的曲直、粗细，都是在相互的呼应中才有变化。大家常用的对角线构图的两个对象就有呼应，诸如此类，不能尽述。呼应不仅只是视觉上、心理上的要求，它还常常表现为情节构成的因素。如图三十二《开发南海油田》（陈学思摄。获 1977—1980 年全国优秀摄影作品铜牌奖）人们举手欢呼与左上角油气燃烧的浓烟的呼应，情节、事件十分鲜明，它不仅满足了视觉形式的要求，而且也满足了内容表现的要求。

第三节　变化与多样统一——和谐

变化在摄影构图中是一生动的因素，一般说来，没有变化的构图，就像是一潭死水，显得呆滞、乏味。变化是自然规律，没有变化就没有新气象。从哲学意义上说，事物的变化是绝对的，变化就是发展，没有变化，就是死亡。所以在艺术中，变化是一个基本的要素，不可想象没有变化会形成一幅图画。但是应该清楚，变化并非是一般的、消极的、简单的形象的布局，而应是积极的、遵循美的规律的组合。这个美的规律，既是要协调，要相互对立又要相互联系。

变化的主要作用就是提供丰富的视觉信息，在诸多信息间相互映衬、相互补充，使得形象生动起来。变化有很广的内涵，一切差异，都可称做变化。变化是客观的，又是主观的。我们看到的五光十色的客观世界，都是变化的，但自然的变化是纷杂的，有的并不具有艺术的品格，只是具有审美价值的变化才是属于艺术

图三十三　《玩累了》海得光摄

的。变化更主要的是在构图组织中，人们依照艺术的某种规律结构画面，使之变化具有某种造型、表情、表意、审美的功能。如图三十三《玩累了》(海得光摄。获 1977——1980 年全国优秀摄影作品鼓励奖）其中孩子表情各异、姿态各异的变化，使得画面产生了无尽的乐趣。又如彩图 8《古庙里的春天》(旺久多吉摄。获第二届国际摄影艺术展金牌奖)光线的变化使得构图生动起来。变化有两个范畴，一是景物本身各构成要素的变化，一是客观景物被纳入艺术世界中（进入画面）的变化。景物本身的变化，在于自然的构成，它随着事物所处的时空环境、事物自身的发展运动，以及光线条件变化着，且不同景物有不同的特色。景物进入画面的变化，主要的是在于拍摄角度、拍摄瞬间、时机的选择以及镜头、光色手段的运用所形成的，如景物的构成的变化，明暗、色彩的变化，人物动作姿态、表情的变化等，它是依靠摄影者的机敏才能获得的。有时还需在后期制作中完成。它有很强的主观性质。其变化往往具有特别的视觉感受。如图三十九《中国姑娘》其变化就在于艺术与自然形态的不同，形成了别具一格的构图。这种变化更具新鲜感。

艺术中的变化，是根据整体的需要而定的，变化要符合一系列造型形式规律与内容表达的要求。因此说变化不是消极的、无力的，为变化而变化，它的变化应使得构图更具有表现力，对表情表意能提供更多的信息，更具美感。

多样统一——和谐。多样统一是指画面构图中各种要素间协调的、整体的、美的组织作用于视觉，在人们的心理上产生愉悦的感觉。它在建筑中的表现如比例相称，在声乐中如和谐，而在摄影构图中则表现为在影调、线条、色彩、形状、主体、陪体、前景、环境背景等方面的完美的组织。如图三十三《玩累了》众多的孩子姿态各异，在对比之下可看

出各个孩子的性格不同，孩子变化的轮廓曲线与背景的直线的对比更加强了孩子活泼天性的表现。在一个水平线上展开的一群孩子的天真稚气的表情，在孩子的内在精神方面是十分统一的。在一个统一的背景上将孩子联系在一起，使画面显得十分平稳、安宁。整幅画面影调、线条简单，大方，也表现了很强的整体性。

"多样体现了所表现的客观各种事物的个性的千差万别，统一体现了各事物的共性或整体联系。多样产生变化，有变化不统一就凌乱，统一而无变化就单调。多样统一在摄影构图中，就是把众多的或分散的以及各有差异的被摄对象，按照烘托主体和画面结构完整的原则，把画面中的各部分协调地安排在一起，组合成一个整体，以完美的艺术形式表达出内容。多样统一是在变化中求统一，可用形的大小、方圆，质的刚柔、粗细，强弱、轻重，势的动静、聚散、抑扬、进退以及色的深浅、明暗等，在它们的对比和均衡的变化中求得统一。摄影造型一般都遵循多样统一的规律，但有时也用多样不统一造成某种艺术效果。"（摘自作者在《电影艺术词典》中撰写的"多样统一"条）

多样统一，是对立统一规律在造型艺术中的运用，对立统一规律是人类社会和自然界一切事物的基本规律。在构图中，形式的"对立"，表现在形式要素之间的区别之中；而形式的"统一"则表现在形式要素之间的联系之中，即表现为很好的整体性。换一句话说，就是形式的对立表现在形式要素间的相异关系中；形式的统一则表现在形式间的相似或相同关系中。

多样统一是对造型形式的评价依据。它的集中表现就是和谐，和谐的程度就是美的程度。但是，应当指出，和谐的本质并非是

形式要素间的消极的、简单的协调与统一，而是对立的东西有机地结合在一起。前面我们谈到对称、均衡、集中、呼应就是具有统一和谐效应的因素。

第四节　对比

对比也是画面构图的一种艺术表现方法，是画面构图中所必不可少的因素。因为，一个优美的形式如果缺少对比，就必然单调、平庸和乏味。对比就是差异，没有差异就不能形成画面。对比能把画面中所描绘的事物和现象的性质及个性、特点、意义十分突出地表现出来。对比是造型艺术最常用的表现方法。如彩图4《性格赞》(张桐胜摄。获1977—1980年全国优秀摄影作品银牌奖)，就是将所描绘的事物——小花与粗大的刺槐对立起来，在形与色、粗壮与细弱之间形成对比。细弱的小花在粗大的刺槐中间，依然生长旺盛，这就将小花的顽强的生命力表现得十分鲜明。在绿色背景衬托下，红色的小花也更加突出，给人以无限的联想和巨大的魅力。

对比即相互映衬。如上图小花没有粗大刺槐的对比，小花显不出细弱；没有小花的细弱也显不出刺槐的粗大。如果没有粗大与细弱的对比，意义就不鲜明，也无意趣。

对比的形式丰富多样，在造型上使人感到有强烈的冲击力。《性格赞》是利用形、色的对比。此外还有光线、线条等多方面。形有大小、高低、方圆；色有色别、明度、饱和度、冷暖等一系列对比关系；光线有明暗对比；线条有粗细、长短对比等。此外还有质、量的对比。它们除在视觉上有强烈刺激之外，在情感上也有很大的作用。如强烈的对比给人以粗犷、刚毅、强劲的感觉；

弱的对比给人以柔和、细腻、抒情的性质。有时繁杂的对比使人感到热烈、喧闹；简单的对比使人感到单纯、清新等。它们对表现主题要求的气氛有很强的烘托作用，在表现主观情感上也是极其有力的。

对比用于表现主题、主体都有明显的效果，能将主题、主体渲染得特别动人。上述《性格赞》是一例，又如图三十四《坚持就是胜利》(前民主德国。克里斯拉夫·赫内摄。获第二届国际摄影艺术展银牌奖）是运用多（观众）与少（小运动员）、动与静的对比，小运动员显得特别突出，从众多观众方面感到了一种热烈的气氛；小运动员的动，观众的静的对比更显示了小运动员的动，观众的静又表现了关注和感情，心境的投入，相互映衬，表现出了热烈、紧张、兴奋、和谐的气氛。又如图三十五《我们劳动去》(袁学军摄。获第十二届全国摄影艺术展金牌奖)，是运用虚与实的对比，几个孩子肩扛着工具，走在小树丛之间，摄影者运用追随的摄影方法，使背景形成了虚的背景，人物的焦点是清晰的，构成了虚实的对比，人物十分突出，且动感很强，形象十分生动、活泼，衬托出了小劳动者的积极性与热情，将主题渲染得十分突出。

对比就是强调各要素的彼此不同的性质，它的作用在于使造型产生生动的效果，使之富于活力。对比对观众的视觉有强烈的刺激作用，易于使人感到兴奋。我们在评价造型艺术作品时常说：这件作品的形象鲜明，很生动！这种感觉就是形式构成中对比规律所起的作用。因此说，对比规律是形式构成中最为活跃的因素。

第五节　节奏

节奏原为音乐术语，是音乐的基本要素之一，是通过音的长短、强弱有规律的变化而形成的。节奏是音乐中最有活力的一个因素。不同的节奏体现出不同的力度、风格、感情。

节奏用于造型艺术是指某些造型形式形成一定的视觉节奏感。视觉节奏如在音乐中的节奏一样能体现出不同的力度、风格和情感。同时心理上产生一种律动反映。它也是造型艺术审美的要素之一。它使造型形式具有“机械的美，强力的美”。节奏在造型中的作用，就是使形式产生律动、悦目与情感的意味。

节奏在造型形式中的表现是丰富多采的。在明暗变化间、在线条结构间，在色彩配置间，在物体排列间，点、线、面的组合间都能产生节奏与韵律。例如线条的结构，从短到长非顺序的排列，长短的不间断的变化，或是线的不同间隔的排列，线的不同粗细顺序的、重复排列都可给人以节奏感。明暗的交错、间隔，形状的大小等都能形成明显的节奏，都能增强画面的活力。它们与变化有异曲同工之妙，只是节奏是有规律的变化。彩图9《布莱莫山的晨雾》（新加坡　陈立成摄。获中国第三届国际摄影艺术展银牌奖），较低的阳光角度将建筑的垂直面照得很亮，形成了面和形的大小、间隔、高矮不同的变化，有的毗邻交错，有连续规律变化，就好像声音一样，强弱、轻重、高低的变化，在视觉上给人以不同的刺激，使人感到有很强的节奏变化，正因此它给画面增添了律动的活力，有如一首晨曲。又如图三十六《放鸭图》（吕厚民摄。获亚洲文化中

心奖）鸭子群化的图形，有自由形的性质，既有秩序，又有自然、生动的效果。形式十分优美、悦目。在变化的线形结构，以及鸭群面积大小、疏密的变化中，隐藏有很强的节奏感。我们也常见类似题材的照片，铺满画面的鸭群，也很壮观，但缺少变化，可提供的视觉信息较少，往往感到平淡。

图三十六　《放鸭图》吕厚民摄

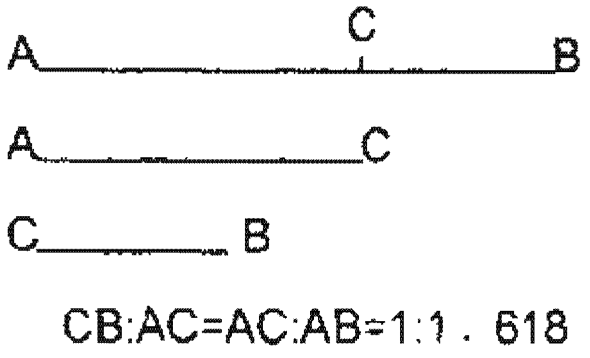
节奏在自然界是普遍存在的现象，我们看城市的建筑，高低有不同，大小、明暗有变化；你看那街道上行进的人群中，人们的步伐有大有小，速度有快有慢；我们走上高山放眼望去，可见重山叠嶂，山岭相互交错，或可见河流弯弯曲曲，或可见森林疏密相间，树木高低错落，等等。可以说客观世界中无处不存在着节奏的变化，都有节奏的痕迹，只是有的事物表现得明显些，有的事物表现得隐晦些而已。这样看来节奏的表现是很容易的事情了，但实际上并非如此，问题是在于摄影者是否有敏锐的节奏知觉，并且能在不明显的景物中抓住节奏的因素，用一定的手段将其显示出来，这就是一件很不容易的事了。这就在于摄影者具备的审美能力，造型意识及造型技巧了。当然根据不同主题，强调什么，不强调什么，是有选择的。但是能够在不伤害主题的条件下，增强

视觉审美形式，总会给构图增添光彩。

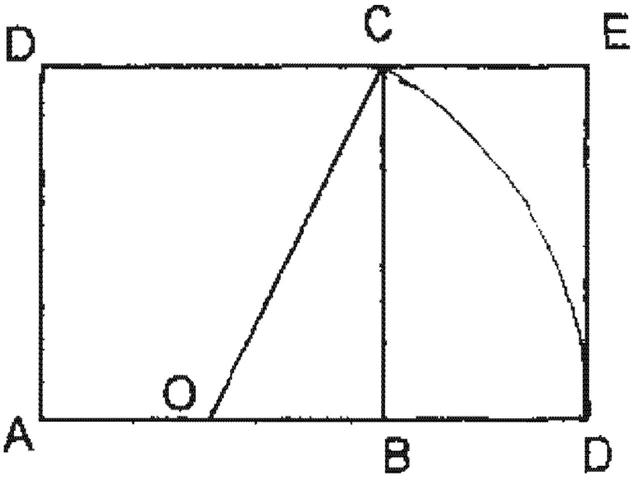
第六节　黄金分割

黄金分割是一个数比关式的逻辑关系。它是古希腊数学家在进行线段分割中，发现的一条具有美的价值的规律。它是将一段直线分成长短两段，使小段与大段之比等于大段与全段之比，比值为 1∶1.618。如线图十五所示。线图十六是依黄金分割线段形成的矩形，其短边比长边等于 1∶1.618。这种比例自古希腊至 19 世纪一直被认为是最佳比例。它被欧洲中世纪的建筑师和画家以及古典派雕塑家广泛应用于其创作中，认为是最合适的比例分割，在造型上具有审美价值。后来为了应用的方便，人们运用简单的数字排列，即使之两个数字之和等于第三个数，如 2，3，5，8，13，27，34，55……等，得出 2∶3，3∶5，5∶8……近似黄金分割的比例，以广泛运用。

黄金分割比在未被发现之前，在客观世界中就是存在的，只是当人们揭示了这一奥秘之后，才对它有了明确的认识。当人们根据这个法则再来观察自然界时，就惊奇的发现原来在



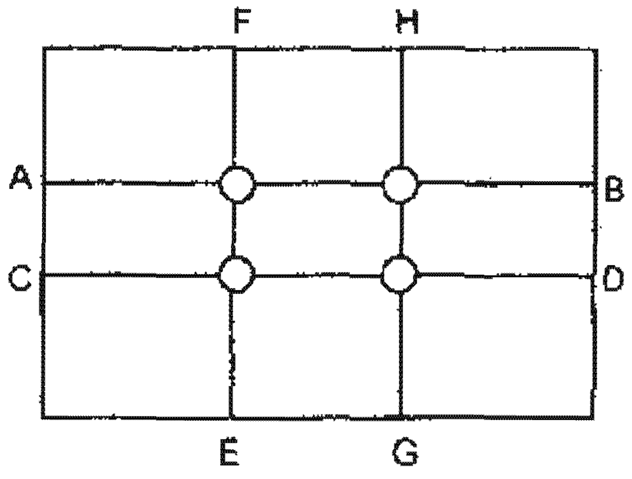
线图十四　黄金分割比



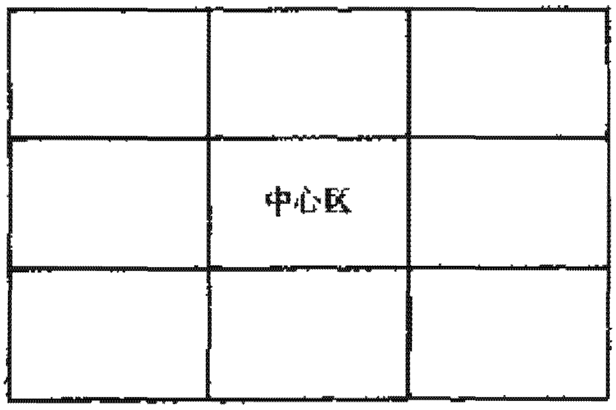
线图十五　黄金分割矩形

自然界的许多优美的事物中都能看到它，如植物的叶片、花朵、雪花，五角星中……许多动物、昆虫的身体结构中，特别是在人体中更是有着丰富的黄金数比的关系。当人们认识了这一自然法则之后，就被广泛地应用于人类的生活之中。此后，在我们的生活环境中，就是随处可见的了，如建筑门窗、柜橱、书桌；我们常接触的书本、报纸、杂志；现代的电影银幕，电视屏幕，以及许多家用器物都是近似这个数比关系构成的。它特别表现在艺术中，在美术史上曾经把它作为经典法则来应用。有许多美术家运用它创造了不少不朽的著名作品。黄金比人们公认为具有一种特殊的审美价值。

黄金分割对摄影画面构图可以说有着自然的联系。例如照相机的片窗比例：135 相机就是 24×36 即 2∶3 的比例，这是很典型的。120 相机 4.5×6 近似 3∶5，6×6 虽然是方框，但在后期制作中，仍多数剪裁为长方形近似黄金分割的比例。只要我们翻开影集看一看，就会发现，大多数的画幅形式，都是近似这个比例的。这可能是受传统的影响，养成了人们的审美习惯，被广泛地应用着。另外，也确实因为它具有悦目的性质，所以有时人们在实践中并非注意到这个比例，而特意去运用它，但往往就在不自觉中，进入了这个法则之中。这



线图十六　黄金分割示意图



线图十七　井字形构图示意图

就说明了，黄金分割的本身就存在有美的性质。

在平面形式的构图中，无论是在东方还是在西方，自古以来都不间断地进行着构图法的研究和实践，但从众多的作品中，我们可以看到，大多都与黄金分割有关。黄金分割作用于画面构图，画幅比例的表现只是其一。更主要的还在于画面的内部结构，如画面的分割，以及重点形象所处的位置等。在西方多将画面按黄金分割点连线将画面分割，在其中定出主要与次要的位置，如线图十六，画面中的线都是黄金分割线，线交叉的位置，就是黄金分割点，这些线和点的位置就是主要景物所处的位置，或者说是趣味点所在的位置。在我国传统的绘画构图理论中的井字形构图，与此有相似之处，如线图十七，将画面各条边线划为三等分，各点对边连接起来，把画面分为九个区，这几个分区的线条即是近似黄金分割的位置，几条线的交叉点即相当于黄金分割点。当然井字形构图的原意是画面分为九个区，中心区为重点区（主要区），虽然在解释上有所不同，但中心区的四条边线的位置，都是与黄金分割的位置相近的。也是符合悦目的自然条件的。

在摄影的实践中，运用黄金分割法则，主要表现在黄金分割点、线、面的运用中。黄金分割点，在全景构图中，多是主要表现对象、或是视觉中心、趣味中心所处的位置，在中、近景构图中，多是景物主要部位所处的位置，如彩图10《陶醉》（奥地利莱奥波尔德·维迪希摄。获中国第二届国际摄影艺术展银牌奖）飘起的纱帔，处于视觉中心的位置，黄金分割线的包围之中，人物的身体处在黄金分割线上，比较突出的人的头部处在近于黄金分割点上，看起来富有变化又很悦目，再加上飘起的纱帔的自然形态，就构成了十分生动的效果。在人像近景构图中，常常是将人的眼睛处理在近于黄金分割点的位置。黄金分割线，多用作地平线、水平线、天际线所处的位置。我们在第二章关于线条的讨论

中，曾经谈过，为了避免画面分割、呆板的感觉，常将它们放在黄金分割线上。实际上黄金分割线，也是主要景物所处的位置，并是相关景物的联系线。除主要对象之外的重要的对象，一般也多处理在黄金分割线上。如彩图 8《古庙里的春天》画面中一群沐浴在阳光中的小喇嘛，正是处在黄金分割线上，看起来十分悦目、舒适。黄金分割是线的关系，也是面的关系，黄金分割的面有比例协调的感觉，它既生动又感到心理平衡，面的比例太大或太小，总有一种失调的感觉。

黄金分割是人们习惯的形式法则，在一般的情况下人们常以此进行构图。但是客观事物是有丰富变化的，创作意图也是各不相同的，黄金分割的形式，并非能完全满足变化与创作者的要求。因此，不拘一格地进行构图处理，也是符合艺术创作规律的。现代的摄影构图，有许多人都对这一法则作针对性的偏离，是富有创造性的，它往往给人以新鲜感和极强的视觉冲击力，是很可贵的。当然，这也并不是说黄金分割就失去了它的价值，而是不拘泥于此罢了。随着时代的变化，人们对美的观念和习惯也在发展，将会不断发现和创造新的东西，使之以更加丰富多采的形式展现摄影艺术的面貌。

【思考题】

1. 为什么画面构图要求稳定？怎样取得稳定的效果？
2. 什么是画面构图中的集中与呼应？
3. 什么是多样统一？它在画面构图中有什么作用？
4. 为什么说对比是画面构图不可缺少的因素？
5. 什么是视觉节奏？在画面构图中有哪些因素可以形成节奏？
6. 什么是黄金分割？它对画面构图有什么作用？

【实习作业】

拍摄实习（一）

目的：熟悉一般的构图规律。

内容：拍摄静态构图与动态构图的照片各一组。

方法：静态构图的照片可选择人文景观或自然景观为对象，注意景物的线形结构，以平直线形为主。动态构图的照片可选择生活题材，注意斜线与曲线的应用，以及方向性的变化。黑白片、彩色片不限。

要求：不论静态与动态构图，都要注意诸造型法则的运用。在各组照片中，都要求有符合法则规范的、针对法则偏离的，以及你认为最不成功的几类。然后整理粘贴起来，作文字分析，总结经验。

拍摄实习（二）

目的：运用对比的方法进行构图实习，锻炼观察与造型能力。

内容：拍摄用对比方法表现主题的照片一组。

方法：可选择任何题材。注意观察、研究事物的内涵与形式的差异，在内涵与形式上的对比，都可作为作业的依据。并思考它们之间在对比中表现有何意义。对比的因素是很多的，可任意选用，只要能表现出一定的意味，都可成立。然后，运用你可能运用的任何造型表现手段进行处理。黑白或彩色片不限。

要求：作业不一定要表现出重大的主题，但要表现有一定的意味。作业以不同题材分类，选出你认为最好的和感觉不足的整理粘贴在一起。作出文字分析。

拍摄实习（三）

目的：练习摄影构图中的节奏表现。锻炼观察能力。

内容：运用不同造型因素形成视觉节奏的照片一组。

方法：可选择任何环境进行拍摄。注意对事物诸形式因素的观察。选择不同线形，面、体的大小结构明显的对象，在不同光线方向照明条件下、在不同拍摄位置上进行观察、比较。注意光、影、明暗的变化，注意其结构排列以及透视的变化进行拍摄。注意构图的一般规律。

要求：至少选择两种题材，运用不同的造型因素形成节奏效果。照片制作完成后，选出你认为效果最好的，以及变化构图，效果也是较好的和不成功的。整理粘贴起来，作出文字分析，总结经验。

【注】初学摄影的同学，实习（一）必须完成。实习（二）和（三）可根据自己的情况，有兴趣和能力就做，亦可不做。已具有一定实践经验的同学，实习（一）可以选择。实习（二）（三）必须做。

第五章　摄影构图的手段与技巧

本章提要　构图的画面形象是客观世界或心理表象的反映。将一种形象存在方式转化为另一种存在方式，必须有一个"桥梁"，这个桥梁就是摄影手段与技巧。关于光线与色彩、后期制作都有专文讨论，这里只简单地说明它们之间的关系。本章的重点，就是拍摄位置、镜头及一些常用的表现与拍摄技巧。

第一节　拍摄位置与构图

拍摄位置是摄影构图独特的、区别于其它造型艺术的一种表现手段。众所周知，摄影的拍摄位置是摄影构图变化的第一个要素。说它是第一个要素，是因为摄影的第一步就是选择拍摄位置。摄影实践中每个人都有这样的经历，一定要站在一个确定的位置上，才能进行拍摄。即或是没有特意选择，也必定是在一个视点上进行拍摄，这是无法避免的。至于是不是将它看做是一种构图手段，是否意识到它的重要性，却不一定。但在实际上却

必然影响着构图。如果你想要改变构图，而不改变拍摄位置这是绝对不可能的。因此说，拍摄位置是摄影构图的重要表现手段之一。

说拍摄位置是摄影独特的表现手段，是因为没有其它任何一种艺术形式，必须有拍摄位置的变化，才能改变构图。比如绘画，它是与摄影形式最为近似的，但是绘画的构图变化却有着极大的随意性，它可以在一个视点上，随意地变化画面的构图。如画面中物体的位置、大小、占有的空间形式、光色的变化，以及哪些是需要的东西，哪些是不必要的东西，都可以根据表现意图或构图的需要随意变化。而摄影在一个视点（拍摄位置）上想要单独变化某一个方面，是完全不可能的。即或还有其它的辅助手段的变化，但大的结构是无法改变的。因此，我们可以说，拍摄位置是摄影构图独特的最基本的手段，变化摄影位置是改变摄影构图的最基本的方法。

拍摄位置，是观看景物的一个视点。基本上有三种变化：

1. 拍摄距离的变化；
2. 拍摄方向的变化；
3. 拍摄高度的变化。

一、拍摄距离

即拍摄点至被摄对象的距离。在拍摄高度和拍摄方向不变的条件下，改变拍摄距离，会产生画面所包容的景物范围大小的变化。这个变化就意味着选取什么对象，要表现什么的问题。这就直接关系到创作意图。例如眼前是公园的一角，在远距离上看到的是优美的大环境中，三三两两的游人穿插其间，表现出一种幽静、安详、平和的气氛；在近距离上则可能看到的只是游人或一

角花草繁茂的优美小景，很显然它们所表现的主题发生了变化。即或是在有确定的主题的条件下，远近距离的变化也会产生相似的结果。因为，距离的变化明显地改变了景物构成诸成分，如主体与环境在画面中所占空间位置的大小发生了变化，距离近主体所占面积大，环境范围小；距离远主体所占面积小，环境范围大。这里主体与环境大小的相应的变化，如环境很大主体较小，往往使主体失去作为主题表现的主要对象的意义，另外环境小又往往使只有结构意义的主体，在画面中由于所占面积增大构成主题表现的主要对象，都可能使主题发生变化。概括地说，选择拍摄距离，就是根据创作意图选择表现主体对象，或是表现景色。以表现主体对象为主，就要确定一个恰当的环境，使环境能很好地烘托主体和表现主题；以表现景色为主，就主要是确定环境范围，并注意结构性主体的处理。拍摄距离的变化，由于包括景物范围大小不同，画面构图的影调形式、线条结构形式也可能发生变化。因此，确定拍摄距离时，要作周密的思考。

在摄影构图中通常将包括的景物范围分为不同的景别：即远景、全景、中景、近景及特写等。

远景

远景画面包括的景物范围广，是远距离拍摄的结果。它能提供宽阔的视野和广大的空间。如拍摄江河、山川等自然风景多为远景。我们可以看到巍峨的山岳及江河湖海，建筑或人物等在画面中的比例很小，许多景物都看不清细节。远景的构图注重整体的大的块面的影调、色彩与线型的结构，画面以表现景色的气势为主。

全景

相对于远景画面景物范围要小一些，通常以能表现人的全身的画面为全景。或是在有限定的环境中，如会场、居室、一

个生活场景，能表现其全貌的都可称做全景。它是以完整的包容某一事物或某一具体对象，并有适当空间环境组成的画面。它的特点是事物或具体对象有完整的形象，环境也能得到充分的展现。全景的任务是，展现特定环境中的某具体对象或事物的特色。

中景

相对于全景来说，它是只包容某一事物或某一具体对象的局部范围的画面。通常以表现人物膝盖以上的相貌的画面为中景。在有限定的环境中，如会场或居室的一角的画面也都称做中景。它的特点是以表现某一事物或某一具体对象的主要部分为中心，环境范围较小，有时完全没有了环境，在人物场面中主要是表现人物的姿态、手势动作、人物的表情、人物间的感情交流等。风景摄影中的“小景”也可称做中景。

近景

相对于中景的画面范围小，通常以表现人体胸部以上的相貌的画面为近景。在有限定的环境中是景物的一个局部，如室内带有一定环境的摆设物的画面。它的特点是，有如观者或摄影者面对物体观看或面对人物讲话时所看到的一定范围的景象。近景能真切地表现物体的细部，表现人物的面貌与表情。在摄影中多偏指人像构图。

特写

是较之近景的画面范围更小的构图。通常以表现人物肩部以上相貌的画面为特写。实际上，用常规手段在最近距离上所看到的景物范围，都属于特写的范畴。特写除用以表现人物相貌之外，则多用于小件物品的摄影构图，许多静物画面都可以归为特写之列。特写中的环境是很少的，往往只是寓意性的背景或衬底。特写中景物比较单一，在画面构成

及表现主题方面都是精写的一种方式，它往往要求有精到的照明、布局、影调及色彩构成，以完成主题的表现。

拍摄距离对景别的变化，通常以此五种为常用的形式。其实距离是一个连续的变化，因此，画面范围也是从大到小有丰富变化的，这就要根据主题的要求及摄影者的意图、造型的需要来确定你的画面范围大小。

摄影距离的变化除画面范围的变化之外，还有一个因素是需要注意的，那就是景物透视的变化和景物清晰范围的变化，它的规律是：距离近较之距离远透视变化强、距离近较之距离远景物清晰范围小。反之则透视感弱、景物清晰范围大。因此，夸张、变形的多为近距离摄影的结果。我们常见的远景、全景景物都清晰；近景、特写背景景物都较模糊，这就是距离远近所带来的景物清晰范围的变化。

二、拍摄方向

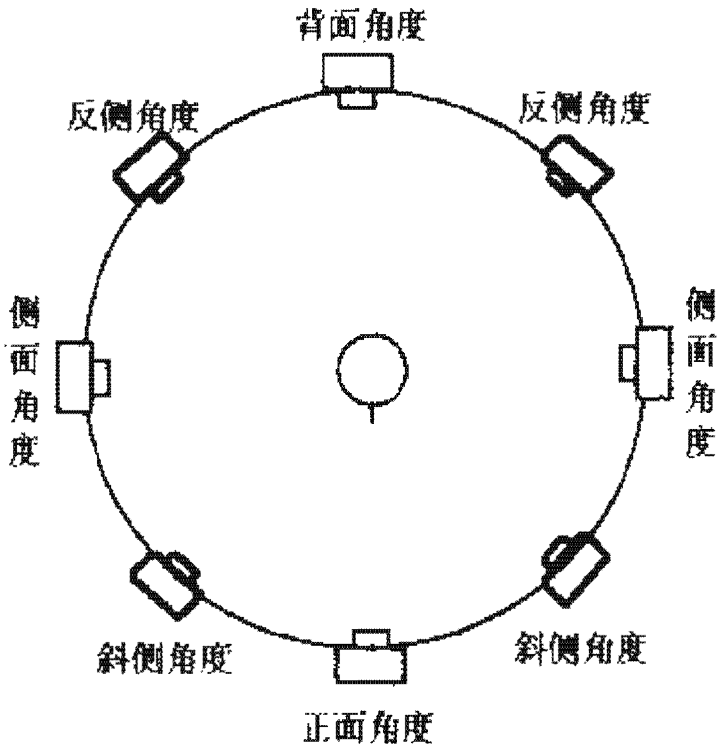
即以被摄对象为中心，在同一水平上围绕被摄对象四周选择摄影点。在拍摄距离和拍摄高度不变的条件下，不同的拍摄方向，可展现被摄对象不同侧面的形象，以及主体与陪体、主体与环境的不同组合关系的变化。

拍摄方向通常分为如下几种：正面角度、斜侧角度、侧面角度、反侧角度、背面角度五种。

正面角度

是指与被摄对象正面成垂直角度的拍摄位置，主要表现某些对象的正面具有典型性的形象。例如建筑，无论古今在设计上都注重正面的样式与装修，如北京的天安门以及各展览馆、博物馆等。正面角度能够表现对象的本色。人物相貌也是一个很好的例子，正面形象更具有人物相貌的特点。正

面角度的构图，主要表现对象多处在画面的垂直中心分割线上，常是对称的结构形式。一般说来正面的构图形象比较端庄、稳重。



线图十八　拍摄方向示意图

斜侧角度

是指偏离正面角度，或左、或右环绕对象移动到侧面角度之间的拍摄位置。偏离正、侧面角度较少时，往往对正、侧面的形象变化不大，可在正、侧角度范围内选择适当的拍摄位置，使之既能表现对象正或侧面的形象特征，且物体形象又有丰富多样的变化，往往能收到形象生动的效果。

侧面角度

一般是指与被摄对象侧面成垂直角度的拍摄位置，主要表现某些对象的侧面具有典型性的形象。例如在人像摄影中，侧面角度能看清人物相貌的外部轮廓特征，使人像形式多样变化。在客观对象中，有许多物体是只有从侧面才能看清它的相貌的，例如人走动时的身影、各种车辆的外貌以及某些用具都有这样的性质，在这种条件下侧面角度就能更好地表现对象的特色了。侧面角度较之正面角度有较大的灵活性，在侧面垂直角度左右可有一些变化，以获得最能表现好对象侧面形象的拍摄位置。

反侧角度

是指由侧面角度环绕被摄对象向背面角度移动的拍摄位置。它有反常的意识。往往能将对象的一种特有精神表现出来，在与常用的正面、侧面、斜侧面角度的对比下，它有出其不意的效果，往往能获得很生动的形象。当然对于某些对象来说有如斜侧的形象相似。因此反侧角度对摄影对象是有要求的，或者说是只有适当的对象才可选择反侧的方向。例如拍摄有动作、姿态变化的人体是适当的。如图三十七《汗与水》（黄成江摄）就是一个很好的例子，反侧的角度将女工在紧张的工作中，汗水湿透的后背的衣衫，以及人物的侧面相貌，饮水的动作表现得十分醒目，形象自然、纯朴、亲切感人。

图三十七　《汗与水》　黄成江摄

背面角度

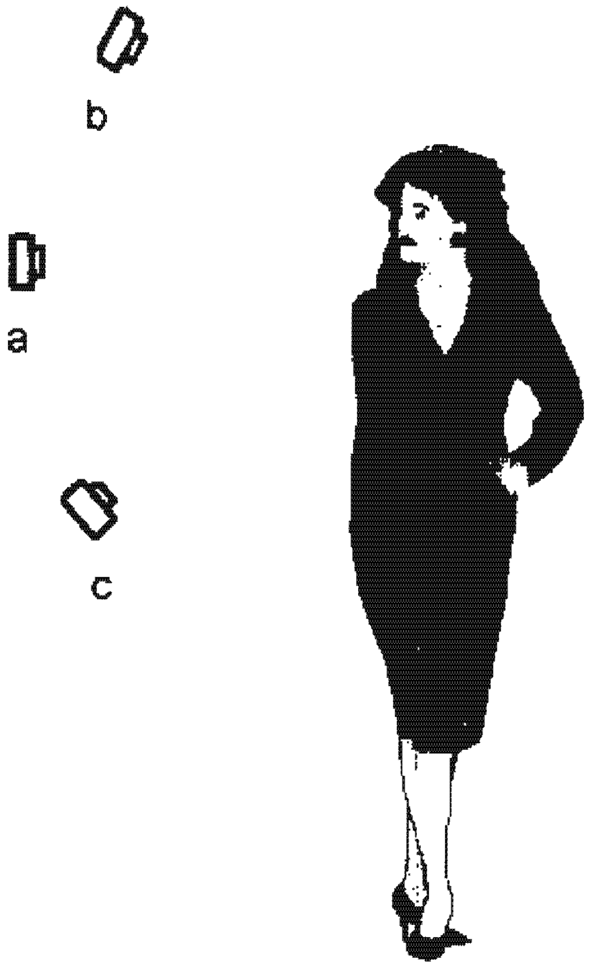
是指正对对象背面的拍摄位置，主要是表现对象的背面形象。往往用于对象的背面形象有重要表现意义时选用的角度。

拍摄方向在围绕对象作不同角度的选择时，除主体形象变化之外，还会影响到主体与陪体以及与环境的关系，如拍摄一个演唱会正面角度可以表现演唱者和演唱会的会标；侧面角度表现的是演唱者和钢琴伴奏；背面的角度可以表现为前景是钢琴伴奏，中

景为演唱者的背影，后景为听众，画面景物结构发生了很大的变化，它把一个演唱会的诸多方面都表现得非常清楚。对于线条结构明显的景物，透视效果更有所不同。选择何种拍摄方向，不仅是主要被摄对象的形象有变化，构图的形式有变化，更主要的是表现内容也可能有变化，因此考虑拍摄方向的选择，应根据具体的被摄对象和主题表现的要求而变化。至于正面角度、斜侧角度、侧面角度、反侧角度、背面角度，没有优劣之分，运用得当，都会获得成功的构图。

三、拍摄高度

是指面对被摄对象，在纵向上选择不同的拍摄位置。拍摄高度一般以摄影者站立在地平面上的水平视角为依据（它是人们习惯的观察事物的高度），较它的位置低，称做低角度；较它的位置高，称做高角度。拍摄高度还表现在摄影者与被摄对象所处的水平位置关系上。当摄影者拍摄处于视平线以下的景物时，需采用高角度的俯拍方式；当拍摄处于视平线以上景物时，需采用低角度的仰拍方式；当拍摄处于视平线上的景物时就采用平拍方式。在拍摄距离、拍摄方向不变的条件下，拍摄位置的高低不同，画面中的诸多因素都会发生变化。



线图十九　拍摄高度示意图

如主体、陪体、环境、背景的关系变化、透视的变化以及水平线位置的变化。从上述可以看出，拍摄高度表现有摄影者所处的位置高低的问题，还有拍摄角度的变化，通常称之为：

1. 平角度（如线图十九 a）；2. 俯角度（如线图十九 b）；3. 仰角度（如线图十九 c）。

平角度

一般是指照相机视轴与对象垂直面相垂直的摄影角度。此时画面效果表现为：景物有正常的透视效果，是人眼所习见的客观景象，显得自然、亲切；景物的水平线（地平线）处于画面的中间，一般在地平线不明显的景物中，对于画面构图没有影响，但在有明显地平线时，画面构图往往感到不理想，它将画面分割为上下均等，显得呆板，一般在处理构图时，应注意改善。平角度常用于主要表现对象没有遮蔽物的条件下，或没有影响它的前景的条件下，能够获得满意的效果。如果主要表现对象前有遮蔽物或杂乱的前景时，就应该考虑变化拍摄高度或其它拍摄位置。

俯角度

是指照相机视轴偏向视平线下方的摄影角度。一般情况下摄影位置较之被摄对象位置高。主要用于表现视平线以下的景物，或要求有某种特殊的造型效果而选择高位置的俯角度。俯角度的特点是：画面地平线较高，因此，远处的景物位置也较高，近处的景物位置较低，越是靠近摄影者的景物就越是靠近画面底部。它可显示地平面上处于不同空间位置上的景物，有开阔的视觉效果。往往摄影者利用高位置将地平线放在画面之外，以地面为背景进行构图，更有清新悦目的画面效果。一般说来，欲表现广阔地面景物，俯角度就是唯一的选择。它常用做描述环境特色和辽阔的气势。例如，拍摄群众场面，如群众集会、游行等场景，能收到

壮观宏伟的效果。当用于表现某具体对象时，由于视轴的倾斜，对象会发生明显的透视变化，以至变形。如在人像摄影中运用俯角度拍摄时，就应注意掌握分寸，以不歪曲人物形象为准则。摄影家也往往为了某种艺术目的，运用俯角度拍摄，让对象变形，使之产生强烈的视觉冲击力，以获取特殊的艺术效果。

仰角度

是指照相机视轴偏向视平线上方的拍摄角度。摄影位置较之被摄对象位置低，主要用于表现视平线以上的景物。如常见的拍摄高空景物时的拍摄方式。当然它也可以用于拍摄地面景物。仰角度的特点是：画面地平线较低或处于画面之外。仰拍地面的景物时，近处景物高耸于地平面之上，十分醒目突出，后景物由于前景物的遮挡，得不到表现，可获得简洁的画面构图效果。当有后景出现时，处在低地平线上，有被压缩的感觉。通常称做“配景缩小”法。它是突出处于前景的主体对象的强有力的表现手段。一般有高耸、轩昂的气势。仰角度也由于视轴的倾斜，会使表现对象产生透视变形。在正常的情况下，会增强视觉的冲击力，增强艺术表现力，但有时又能歪曲形象。也是应该引起注意的。

拍摄位置对于构图及形象表现是非常重要的。拍摄位置的可变条件很多，究竟应该如何选择？在一般情况下，可依据以下几个条件：

1. 依据客观对象选择拍摄位置。道理很简单，没有拍摄对象，就不存在拍摄位置的问题。面对拍摄对象，首先应该考虑的就是客观对象有什么特征，它显示着什么意义，用什么拍摄位置才能将景象的特征和意义，恰当地、富有表现力地表现出来。如在草原牧场上，有大面积的羊群，显示着兴旺发达的畜牧业的景象。选择拍摄位置，就应该是能够表现出它

的这个特征和意义。在这种条件下，要表现出草原广阔、羊群遍野的情景，拍摄距离就应该远一些，拍摄位置就应该高一些、角度俯一些。拍摄位置就可以这样确定了。

2. 依据创作意图选择拍摄位置。这就是说，要表现什么对象，揭示什么主题，影响拍摄位置的变化。仍如在草原牧场上，要表现的不是兴旺发达的畜牧业的景象，而是要表现牧羊人的生活图景，那么，拍摄距离就应该能清楚地看到牧羊人的身影。这时拍摄距离，就应该较上述表现场面的拍摄距离近一些，拍摄角度也会因造型、构图发生变化。

3. 依据所使用的镜头、现场的光线选择拍摄位置。拍摄位置与镜头、光线三者是摄影构图的主要表现手段。它们是相互关联的。因此，选择拍摄位置，一定离不开它们。关于如何依据镜头和光线选择拍摄位置，在下面两节中继续讨论。

第二节　摄影镜头与构图

摄影镜头是摄影的核心设备，没有摄影镜头就没有摄影。摄影镜头对摄影的重要性，还表现在摄影镜头是摄影构图、造型的重要表现手段（这是摄影独有的表现手段，也是区别摄影艺术与其它造型艺术的重要条件之一）。摄影画面构图的形成是受镜头光学成像规律所制约的，因此，可以说摄影镜头在很大程度上决定着画面构图。它作为摄影的手段或者说是摄影构图的手段，是以它的技术特性与对摄影画面形象的形成所起的作用是分不开的。大家都知道，不同的摄影镜头有焦距的不同、视角的不同、景深范围的不同、影像放大率的不同、影像的透视效果不同。它们都对画面结构产生作用。在第三章中曾谈到镜头与人眼观察景物的

效果不同，并简略地谈到对线条透视的影响，都能说明镜头手段的作用。

摄影镜头，一般分作标准镜头、短焦镜头、长焦镜头。标准镜头，通常为焦距相当于胶片画幅对角线长度的镜头，如135照相机的50毫米镜头，120照相机的75毫米镜头。或者说标准镜头是：它的视角与人眼的"明视场角"相近似，它所包容的景物范围相当于人眼所见的景物范围，其影像的比例关系及透视关系与人眼直接观察景物的感受相似。长焦距镜头是焦距大于标准镜头的镜头。其视角小于标准镜头，在相同拍摄距离上，较之标准镜头所包容的景物范围小、影像的透视比小。通常又称做窄角镜头、望远镜头、远摄镜头。短焦距镜头是焦距小于标准镜头的镜头。其视角大于标准镜头，在相同的拍摄距离上，较之标准镜头所包容的景物范围大、影像透视比大。通常又称做广角镜头。镜头的种类很多，但其性能大致相当于上述几种，就不赘述。其中值得特别指出的是鱼眼镜头，它的焦距很短，是一种超广角镜头。其影像有很强的畸变，可以表现双眼视觉在直接观看景物时所不能感受到的影像视觉效果。

镜头作用于画面构图的因素，我们从上面概述的镜头性能中可以看到，主要有镜头的焦距所决定的镜头的视角以及镜头的透视成像规律。由于镜头的视角关系到所包容的景物范围，因此，也就决定着画面范围；由于镜头的焦距不同，其透视成像不同，因此，也就影响着画面构图的结构。下面就分别做以说明。

一、确定画面范围

画面范围就是在一定拍摄位置上，不同焦距镜头所包括的景物范围。不同焦距的镜头对画面范围的作用，就是如何恰当地取

舍景物，取得完全适合表达创作意图的景象。

大家都知道，景物范围的选择，这是关系到选择什么题材的问题。因此，也就影响着表现什么主题，因而可以说它是与创作意图相关的。根据创作意图，如何确定景物范围，确定表现主体、主题，这就要运用各种表现手段了，镜头就是其重要手段之一。摄影者都知道，要从客观世界中，分离出什么景物，需要多大的景物范围，首先就是与不同焦距的镜头有关。有经验的摄影者，根据手中不同的镜头，就知道应该在什么拍摄距离上，可以取得满意的景物范围。这就是对于镜头手段熟练掌握的结果。

此外，应该了解到不同焦距镜头，有不同的适用环境和表现对象。如长焦距镜头，由于包括的景物范围小，它有标准镜头无法达到的，从广阔的环境中，或者说是从杂乱的环境中，分离出较小的局部的表现对象的功能。另外，在表现标准镜头无法接近的对象时，就更显其威力。如在天安门的庆典集会上，拍摄天安门上的对象；山地摄影中拍摄野生动物——树林中的猛兽、树枝间的珍禽等等。运用长焦距镜头，可以像接近对象一样的进行构图处理，舍弃纷杂的环境，突出主体对象。我们常见的旭日东升那充满画面的景象，就是只有长焦距镜头才能获得的效果。在摄影实践中，所处的空间环境不同，无法接近拍摄对象的情况是很多的，长焦距镜头则可以提供机会，进行画面构图处理。

短焦镜头由于视角大，所包括的景物范围大。一般地说，它较之标准镜头，对辽阔的原野、壮丽的山河、宏伟的工程建筑、巨大的群众集会，能表现出更为壮观的场景和气势。此外，它更独到之处是提供了在有限的空间环境中，进行摄影创作的可能性。它有标准镜头或长焦距镜头在狭窄的环境中无法达到的、能较完整地表现对象或场面的功能。如室内建筑或生活场景，以及在较小

的空间环境中拍摄较大的对象。许多到过张家界的摄影者，都有这样的感受，没有广角镜头（短焦距镜头），就很难表现张家界风景区的山峦气势。这就是说标准镜头或长焦距镜头都不能很好地表现这自然天成的胜景，只有短焦距镜头在那里才能够更好地处理构图，将其神奇绝妙的山峰景色的气势表现出来。短焦距镜头还特别适用于在前景杂乱的环境中，它能够接近对象避开杂乱环境进行拍摄，方便构图。

不同焦距的镜头的应用，不但可在不同的拍摄距离变换不同的景物范围，适应不同的拍摄环境、不同的景色表现。同时还可以在相同拍摄距离上或拍摄位置上选取不同景物范围，表现不同的主题以满足创作意图的表现。摄影是很受空间环境限制的，运用不同焦距镜头的特性，就可以适应各种拍摄环境，给摄影创作提供了更多的方便和机会。

二、变化画面景物结构

镜头对于画面景物结构的变化，概括地说，有以下几种功能：变化主体与环境背景的表现形式；变化影像的虚实结构，以及变化画面影像大小的结构。

变化主体与环境的表现形式

一般说来，在同一镜头焦距条件下，主体与环境的变化是同步的，环境背景范围大，主体所占画面空间小；环境背景范围小，主体所占画面空间大。然而，运用不同焦距的镜头，可以在不变化环境背景的条件下，变化主体的大小；或不变化主体大小的情况下，变化环境背景。

例如，拍摄一个处在前景位置上的主体对象，用不同焦距镜头拍摄，在固定的环境背景条件下，用短焦距镜头可使主体变大；用长焦距镜头可使主体变小。在固定的主体对象大小的条件下，用

短焦距镜头可使环境背景范围变大；用长焦距镜头可使环境背景范围变小。这种变化对突出主体和环境表现有不同的效果。主体大小不变，环境背景的大小变化，就意味着，环境气氛有不同，或由于环境背景的明暗、色彩不同构成不同的影调、色调形式；环境背景范围不变，主体大小变化，就意味着，主体掩盖或显露了环境背景的部分细部，也影响到环境气氛，并有主体是否更为突出的效果。主体与环境背景的大小变化，根据不同的景色条件，对画面构图有很微妙的影响，在摄影实践中是不能不注意的。

画面景物影像的虚实变化

镜头成像除透视变化外，还有景深的变化，即景物影像清晰范围的变化。在景深范围内的景物是清楚的，在景深范围以外的影像是不清楚的。在画面构图中，影像的虚实变化是一种表现手段。在景深的运用中有两种基本形式，一是全景深；一是有限景深。全景深，即画面所包括的远近景物都是清楚的，如远景画面多是如此，常用于风景摄影。当然，也用于其它景别或其它题材的摄影，有如人眼直观客观景物的真切感觉。全景深运用的范围很广，如在拍摄纵深运动的对象时，常确定一个较大的景深范围，不需再对焦，只注意对象的位置、动态，当对象处于适当的位置和满意的动态时就可以拍摄。如运动摄影、新闻摄影就常用这种方法。有时运用超焦距以期有最大景物清晰范围，保证被摄对象有清晰的影像。全景深对画面景物结构的变化，主要表现在不同焦距镜头的应用中。已如前述。画面景物影像虚实的变化，主要表现在有限景深中，即在画面中，使处在不同空间位置上的景物有的清晰，有的模糊。它在全景、中景、近景中，都能随意控制，且变化丰富，在画面构图中起着重要的作用。有限景深在镜头中有三个因素起作用，即

不同焦距的镜头、镜头调焦的距离、镜头的光孔变化。不同焦距镜头在相同焦点距离和相同光圈的条件下清晰范围不同，长焦距镜头所摄得的景物清晰范围小；短焦距镜头所摄得的景物清晰范围大。同一镜头，在光圈不变的条件下，调焦在不同距离上，景物清晰范围不同：调焦距离远，清晰范围大；调焦距离近，清晰范围小。同一镜头，在调焦距离不变的条件下，光圈大小不同，景物清晰范围不同，光圈大清晰范围小；光圈小清晰范围大。在焦点距离和光孔的变化下，景物的清晰范围可有限地控制在几十米、几米，甚至控制在只有焦点处的对象是清晰的。如在人像摄影中，只有眼睛处在焦平面上是清晰的，在这个焦平面前后的影像都有不同程度的模糊状态，又如拍摄枝头的花朵，花枝交错、重叠连成一片，运用景深控制，就可以只将处在焦点上的花枝或花朵表现为清晰的，在它前后的花枝或花朵，都可以是模糊的，这样就有了重点突出的形象，并将花的姿态表现得特别鲜明。它还特别在主体与环境明暗相近的条件下，运用景深使主体与背景形成虚实的对比，获得满意的主体突出的效果。从上述的情况中，可以看出，景物的虚实变化，不仅改变着画面结构，它还常用于处理主体、环境，建立视觉重点、趣味中心等。例如使背景影像模糊，有简化环境的作用，在模糊的背景与清晰主体对比下，主体形象显得更加醒目、突出。对以上诸方面，在有了明确的构思情况下，如何实现它们，就需要运用镜头手段了。

画面景物影像大小的变化

在客观世界中，景物都是处在不同空间位置上的，当我们在一个确定的位置上进行拍摄时，由于处在不同空间位置上的景物与摄影位置间的距离不同，根据镜头光学成像规律，就在画面中

形成不同大小的影像：距离近的景物成像大；距离远的景物成像小，这就是几何透视现象。这种景物影像大小的透视变化会给画面影像结构带来不同的效果。如果以标准镜头的成像大小为标准，那么，用长焦距镜头，可使处在后景不同空间位置上的景物影像变大，好像后景景物向前推近了似的，画面景物影像构成紧凑，有较强的视觉张力；用短焦距镜头，可使后景处在不同空间位置上的景物影像变小，好像将后景景物推向更远处似的，画面景物影像构成，相对于长镜头来说，显得松散、舒展些。这种影像大小构成的变化，可根据不同的创作意图，恰当的运用，都会收到不同的表现效果。后景影像大小的变化，还有不同的空间效果：透视比大，空间感大；透视比小，空间感小。镜头的透视成像规律，还有使近处景物影像夸张、变形的效果。它在构图上能形成特殊的视觉形式。

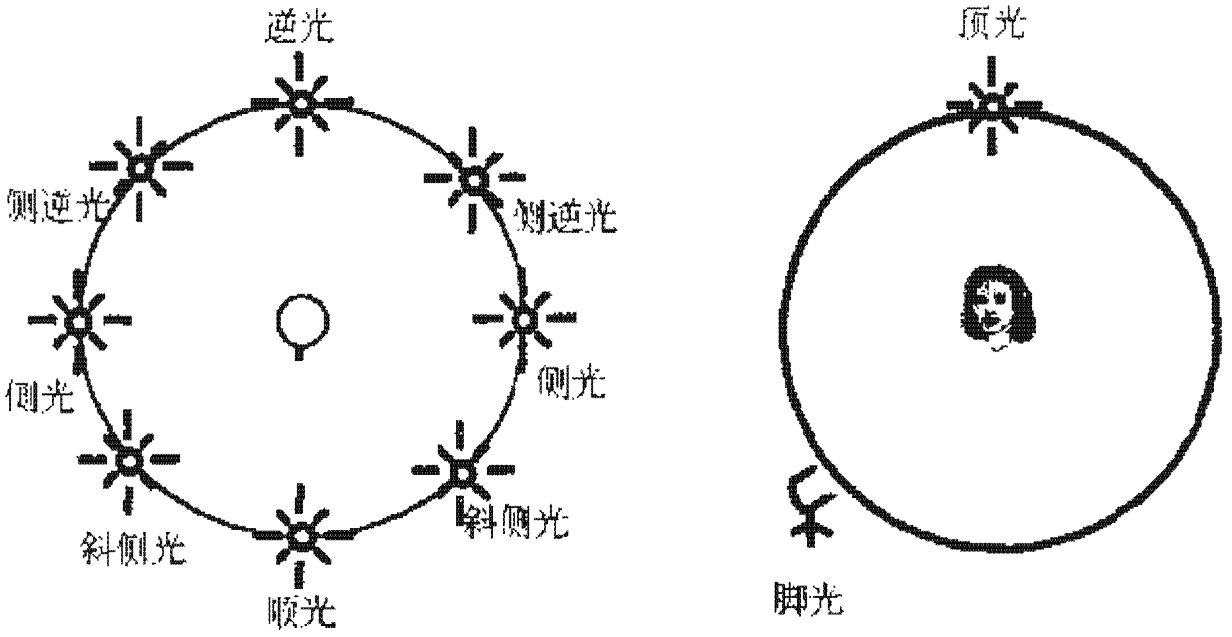
第三节　光线与构图

人们常说：光线是摄影的生命，没有光线就没有摄影，这确实是真理。光线不仅使摄影变为有可能，而且是摄影构图、造型的重要手段。大家都知道，光线对于摄影构图、造型的影响因素是很复杂的，如人工光、自然光、光源的性质、发光强度、色温、光照距离、光线的性质、光线的方向等，以至于不同的时间、季节、气候、环境条件等，都有不同的光线效果。光线对于摄影构图，从普遍的意义上说，由于光线效果有丰富的变化，可以适应不同的景色表现和构图的要求。从狭义的角度上说，就是处理光线在画面影像中所呈现出的明暗、光影，以及色彩的关系。关于光线全面的知识，有专门的课程讲授。在本节中，只对构图中常

遇到的问题，举例概述。如直射光与散射光的照明，光影的运用，色彩的处理。

一、散射光、直射光与构图

散射光与直射光是摄影中最常遇到两种光线条件，如晴天与阴天时的光线条件。散射光的特点与效果：1. 没有明显的光线方向，没有光影；2. 照明均匀。无论从哪一个方向观察，景物的明亮程度都是一样的。3. 景物表现为各细部都有所见，中间层次比较丰富，但影调显得平淡，景物层次不清。物体由于没有明暗的变化，立体形态不鲜明；4. 在色彩表现上，有平涂色彩的意味。5. 在构图上有平铺直述、柔和、细腻的表现效果。在这种光线条件下，摄影构图处理，在明暗配置、影调形式、色彩变化等方面，给予摄影者的自由度较少，多依赖于景物自身的条件。在构图中，摄影者应多在对象的形态、对象的大小方面调整画面的结构，以建立视觉重点，突出主



线图二十　光位示意图

体。在画面的整体结构上，常运用变化的前景，调整画面的影调，如在风景摄影中就是如此。由于这种光线条件，中间层次丰富、柔和，所以常用于人像摄影。

直射光线条件的特点与效果：1. 有明显的光线方向性，并有明显的光影；2. 景物被照明的部分亮，未被照明的部分暗，从不同的方向上观察，景物有不同的明暗配置变化；3. 不同的光线方向，物体有不同的明暗配置及形态表现。直射光按照一般模式，分为顺、顺侧（又称斜侧）、侧、侧逆、逆、顶、脚光等，如线图二十所示。其中，顺光、斜侧光及逆光具有光线模式类型的特点，且为摄影者常用。现将其光线效果及构图特征概述如下：

顺光

拍摄方向与光线方向相同，有如散射光线条件，景物被普遍照明，物体有平涂的自然色彩效果，立体形态不鲜明，景物层次不清，影调显得平淡，景物的细部都可以一览无余，在大景别中往往使人有纷杂的感觉，主要对象不易突出。画面构图缺少明暗变化，缺乏影调的韵味。一般在风景摄影中很少运用，只是在有较好的前景条件下，方能有较好的画面构成。但在小景别中，表现对象占有较大的画面位置，能有较好的构图效果。常用于人像摄影，选择适当的背景，人像有很细腻的表现。顺光常用于构成亮调的形式，有淡雅的效果。

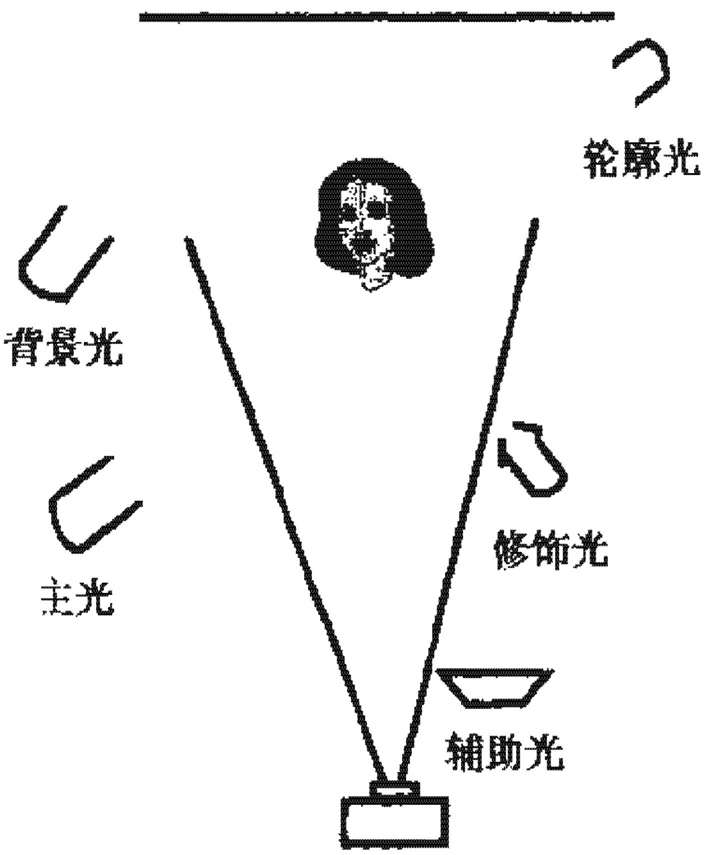
斜侧光

是偏离顺光光位到侧光光位之间的任一位置。在通常的情况下，是摄影者比较喜欢的光线条件。它适用于各种景物的表现。这种光线能使物体产生明显的明暗变化，能很好地表现出物体的立体形态，并能丰富画面的影调层次。在摄影中，常被用作主要照明光线。在构图中，由于景物、物体可有明暗的变化，因此，常

用于分别景物的主次，以建立视觉重点，突出主体等。明暗还可有不同对比的变化，表现出不同的情调，如小的对比有柔和的感觉；强烈的对比，有阳刚的气势。斜侧光对景物表现的变化是多方面的，效果也各不相同，这就给摄影者以极大的应用的自由度。根据景物的不同，表现意图的不同，摄影者可以对构图、造型作多样的变化。

逆光

拍摄方向与光线方向相对，从景物的后方照明对象。景物的可见面完全没有被照明，只被光线勾画出一个亮轮廓。景物的细部完全被掩藏在阴影之中，不能精细的描写对象，景物的立体形状得不到呈现。但在多层次的景物中亮轮廓可使层次分明，有较好的空间表现。由于景物普遍较暗，物体的亮轮廓线条特别鲜明，形象十分清新悦目。亮轮廓线条很富有装饰性，可增强画面的形式美感。因为有以上的特点，所以为摄影者所偏爱，无论在风景摄影中、生活摄影中，或是在花卉、静物摄影中都被大量运用。特别是在大景别的画面中，易建立良好的秩序，形成简洁的构图。它往往是形成暗调的基础。



线图二十一　光种示意图

光线在摄影构图中的作用，还特别表

现在人工光的照明中。人工光照明完全在摄影者的控制之中，摄影者可以根据构图的需要，控制照明效果。例如控制构图中明暗对比、明暗分布、明暗层次、光线方向、光影形式等的变化；控制影调形式，画面情调、气氛的形成，用以表情或表意；组织视觉重点，突出主体。控制表现特定的时、空环境。它能模拟一切自然光线效果，并使之更加完善。此外还可有创造性发挥，使构图更具表现力，更具视觉美感。在人工光照明中主要的应了解两个方面的问题：一是照明方法，一是几种光线效果。在照明方法中，根据光线的不同作用，传统的模式是将其分为五种光线成分：主光、辅助光、背景光、轮廓光、修饰光（效果光），以便于光线处理。

● 主光　是用于照明对象的主要光线，它的特点是有明确的方向性。它确定着被摄对象的形态概貌。并决定着画面明暗配置的格局。

● 辅助光　顾名思义就可了解，它是补助主光照明的不足，照明被摄体未被主光照明的部位。辅助光多用散射光，适当地提高对象暗部的亮度，以显示对象的整体形象。辅助光的亮度，可改变对象的明暗反差，并决定着反差，形成不同的效果。辅助光运用的原则是：亮度不能强于主光，或产生与主光不同方向的阴影；照明水平应保持阴影的性质，并使暗部有适当的造型效果。

● 背景光　专用于照明环境背景的光线。其主要作用是，将主体从背景中分离出来，并表现特定的时、空环境，营造气氛；确定画面的影调构成。

● 轮廓光　勾画对象轮廓的光线。使对象如在自然光中逆光条件下所产生的亮轮廓效果。其作用是，突出表现对象富有特征

的轮廓形象；在主体与背景混淆不清的条件下，将主体从背景中分离出来；使画面的光线描绘多样变化，丰富画面的影调层次；增强画面的形式美感。

● **修饰光** 一种补助以上各种光线照明不足的光线。它的主要作用是，突出对象的重点部位；修饰对象的细部完善造型；帮助照明平衡完善构图的影调构成。

主光、辅助光、背景光是构成景物照明的基本光线。有了光线成分的概念，就可以对任何景物作光线分析，了解照明效果好坏的成因。以便于选择光线条件和作光线处理。

从照明效果的总体来看，可有以下几种形式：

平调效果 （正面光或散射光照明）。特点见顺光。

明暗调效果 （斜侧光照明）。特点见斜侧光。

轮廓光效果 （侧逆光或逆光照明）。特点见逆光。

效果光照明 这是一种创造特殊效果的光线。它可以模拟一切特殊的光源和特殊的环境条件下所形成的效果。如火光、烛光、汽车灯光……光线透过窗格、棚架、缝隙、树的枝叶……照明对象形成各种效果。效果光照明包括的范围很广，它能形成各种画面气氛。效果光照明使对象往往有特殊的造型，如对象一部分被照明，另一部分未被照明，或是只照明了对象的局部；较低的照明又使光影向上方投射，改变了物体正常的视觉印象。特殊的光线角度、照明的面积、光影的方向及大小是效果光照明控制的几个主要因素。在构图的影调构成上也有很鲜明的特点，它大多是暗调的形式，如大家所熟悉的"伦勃朗式的照明"就是很好的例子，画面只有主体所在的位置是亮的，周围环境都较暗，主体突出，意味很浓。在现代摄影中，对光线处理往往不拘一格。例如只用主光照明主体，周围环境全部处在黑暗中，或是运用极强的明暗反差构成强烈的对比，都可称之为效果光的运用范畴。它常

常给人以新鲜感，并有很强的视觉冲击力。

人工光照明中，应注意光线效果的规律：从概念上说，光源只有一个，一个对象只有一个影子，并且光影和光源在一条直线上。因此，人工光照明中，切忌光影方向杂乱。在光线效果的处理中，主要应从整体来看明暗的配置，应作到大的块面有主有次，主次分明，在对比中能相互照应，同时要注意和谐，注意照明平衡。

二、光影与构图

光影是光线方向性照明的产物。有实践经验的摄影者都知道，光影往往影响到构图与造型的成功与失败，有时又很富有创意性，而增强构图的表现力。因此，光影成为构图的一个重要因素。光影有两类，一是表现对象自身的投影；一是环境景物的投影。自身的投影，有时有如表现对象同样重要的价值。光影在构图中的作用，主要表现在光影的投射方向，以及光影的大小及形状上。光影的投射方向及大小，因光源的位置高低及照射方向而变化，正

图三十八 《雄伟的乐章》 姜更良摄

面照明时自身的投影在物体的后方，常被物体本身所遮蔽，与构图无关。前侧光照明时光影在物体的后侧方，如果距离背景较近，就会在背景上留下投影。当对象单一时，且光影很有表现性，常被作为构图成分；当光影复杂时，因易显杂乱，应当避开。侧光照明时，自身投影在物体的左或右方，一般因线条平直，显得呆板，较少利用，多将其置于画外。但光影具有表现力时，就应充分应用，如图三十八《雄伟的乐章》(姜更良摄。获第四届国际摄影艺术展银牌奖）就是很好的例子。光影是画面的趣味中心，也是表现主题的主要因素。光影有如琴键，使人产生联想，意味深厚。侧逆或逆光照明时光影在物体的前侧方，则往往被作为构图的成分。如图三十九《小时候》(澳门 黎荣照摄。获第三届国际摄影艺术展铜牌奖）长长的投影为构图增添了光彩。环境景物的投影有表现环境的作用，同时丰富画面的形象。大面积的投影有画面影调构成的作用，如常用作暗色调的前景，帮助表现空间及帮助观赏者视线向趣味中心转移；背景上大面积的投影（或

图三十九　《小时候》（澳门）黎荣照摄

阴影）是构成暗调的好条件。光影表现环境的作用，还特别表现在人工光照明的条件下，运用光影表现环境是常用的方法。

综上所述，光影有加强主题表现、丰富画面形象、表现环境、帮助画面的影调构成等作用。此外，光影还有表现时间的意义。如一天中不同时间的照明，它的光影大小、长短不同。早晚光线角度低，光影长，靠近中午光照位置高，光影短。不同的长短的光影就是不同时间的表征。这也是人工光照明表现不同时间气氛的重要方法。不同时间的光影有表现特殊气氛的功能。

第四节　速度、变焦、追随摄影及其它

摄影拍摄技巧是丰富多采的。这里仅简介几种常用的技巧、方法。供初学摄影者在构图中进行选择运用。

1. **用不同曝光速度摄影**。曝光速度是指快门速度的选择，它对摄影造型、构图都有影响。大家都知道照相机的曝光速度一般分为慢速度（1/15 秒以下，并可作延时摄影）、中速（1/15 秒至 1/125 秒）、高速（1/250 秒以上）。一般最高的设置可达 1/1200 秒。中等的曝光速度，在一般的情况下只是为了控制曝光量，影像状况与人眼所见的客观景象没有什么特别的不同，但在超出一定的速度范围时，画面影像状况就会出现变化。

慢速度摄影，可使对象中非动体是清晰的，运动的对象则成为虚像。如在城市夜景拍摄中，往往用几秒或几十秒的速度拍摄，运动对象由于照明不足不留痕迹，只有楼房建

筑、万点灯火，有很祥和的宁静气氛；街道、公路如有川流不息的汽车，那汽车的灯光会划出一道道运动的轨迹，又可显示出繁华的气势。拍摄流水或浪花如用慢速，会看到连成一片的水面及一道道浪花的轨迹。它们都有特殊的视觉效果。

如用高速拍摄，可将高速运动中的动态凝固起来，如滴落的水珠，可使之悬浮在空中；可使浪花形似四散的珍珠；可将乒乓球固定在空中。变化多姿的剧烈运动，都可在高速拍摄中将其任一优美的姿态表现出来，有凝固人眼难以捕捉到的任何动态形象。在造型上给人以全新的感受。这种摄影方法在广告摄影和科技摄影中被广泛应用。

2. **变焦距摄影**。变焦距摄影有两种情况，一是用定焦距镜头变化对焦距离进行拍摄；一是用变焦距镜头变化对焦距离进行拍摄。定焦距镜头的变焦或变焦距镜头的变焦，都是选用慢速度，在曝光的过程中连续变化对焦距离拍摄。定焦距镜头的变焦拍摄，是影像柔化的一种手段，对象的轮廓边缘从实到虚有一定的变化，它的效果是除焦点之外的影像都成模糊的一片。变焦距的变焦，是现代变焦距镜头常用的一种拍摄技巧。它的效果被大家称为“爆炸式”的构图，画面现象是中心影像清晰，四周的影像呈现放射状的扩展形式，显现为轨迹式的虚像，构图十分新颖，形式感很强，有很强的视觉冲击力。它是建立视觉重点、趣味中心、突出主体的一种有效的方法。

3. **追随摄影**。追随摄影是一种常用的摄影技巧。它是在拍摄运动对象时，相机跟随对象移动，捕捉对象的动作、姿态。其方法是运用慢速或中速，镜头跟随对象移动，在移动中，进行曝光。其效果是：跟随运动的对象是清晰的，周围静态的环境都是轨迹式的虚像，运动对象十分醒目、突出。

追随摄影的效果，与被摄对象的距离有关，物距远近，影像效果不一样，物距近环境景物虚像轨迹长，显示对象运动速度强；物距远则反之。运用不同焦距镜头拍摄也有不同的效果。由于镜头焦距不同，要拍摄相同画面的景物，就意味着要在不同的距离上拍摄，短焦距镜头物距近；长焦距物距远。在这种条件下，由于距离的变化，在近距离上追随运动物体的摆幅，相对于在远距离上追随运动物体的摆幅为大，因此效果也不一样，短焦距在近距离上追随拍摄，运动效果强，长焦距在远距离上追随拍摄，运动效果弱。归结来看，追随摄影的构图，是清晰的主体与整体环境的轨迹虚像呈鲜明的对比，运动对象突出；动感强，有运动速度的感觉；有较强的视觉冲击力，能唤起人们的动态想象，别具韵味。

摄影构图的技巧是多种多样的。除上述之外，在拍摄阶段中还可用曝光中的变化，变化景物构成，如多次曝光的画面；用滤光器、效果镜等，改变画面的影调形式；在后期制作中，还有许多技巧。变化画面构图的效果。在学习中应多加注意研究。

【思考题】

1. 摄影构图的基本表现手段是什么？
2. 拍摄位置有哪些变化？不同的拍摄位置对画面构图有哪些影响？
3. 镜头有哪些因素影响构图？
4. 光线条件有哪些变化？光线处理应掌握哪些要素？对构图有什么影响？
5. 色彩作用于构图有哪些因素？在色彩构图中应注意哪些问题？

【实习作业】

实习（一）

目的：运用拍摄位置锻炼构图与造型。

内容：1. 变化环境背景拍摄一组照片。

2. 变化造型拍摄一组照片。

方法：内容1选择一个比较空旷的环境，如公园、广场中的生活场面，在直射光条件下，变化拍摄位置，以环境背景变化为主，拍摄一组照片。内容2可选择一人物为拍摄对象，变化拍摄方向、距离、高度，亦可运用不同焦距的镜头同时拍摄。尽你所能做到的变化拍摄一组照片。

要求：选择出变化明显的照片，分组整理粘贴。作文字总结。哪些是你最喜欢的，哪些是不好的，分别分析其原因。

实习（二）

目的：练习用光线构图、造型的能力。

内容：1. 拍摄不同光线效果的照片一组。

2. 利用亮色块和暗色块构图的作业一组。

3. 利用光影构图的作业一组。

方法：题材不限。内容1平调效果的构图用散射光或正面光，注意不要显露光影，主要以景物的轮廓线条显示物体形状，注意景物的色调在画面中的配置，注意画面的均衡；明暗调效果的构图，可选择简单一些的块面清晰的景物进行拍摄；轮廓光效果的构图，选择逆光条件，暗背景、轮廓特征鲜明的景物进行拍摄；特殊光线效果的构图，可在外景或室内选择特殊的环境或照明光源进行拍摄，注意光影与光照范围，以表现特殊的气氛。内

容2也要选择简单一些的景物，暗色块的构成可如剪影的效果；亮色块的构成，可选择较暗的背景，亮主体，主体没有明显的明暗反差。注意画面形象不要太单调。内容3选择有较好景物投影的条件，投影轮廓清晰，全部纳入画面作为构图成分结构画面。

要求：效果鲜明，构图完整。作业分类整理粘贴，作文字总结。

实习（三）

目的：练习色彩处理与构图。

内容：1. 拍摄再现色彩的照片一组。

2. 拍摄运用色彩表现的照片一组。

方法：拍摄彩色片，要根据以学习过的感光胶片课的知识，根据你选用的胶片，先做胶片感色性试验。在没有仪器测试的条件下，可用目测的方式确定胶片的色彩再现性能。在确定的技术条件下进行作业。内容1选择色彩丰富的景物，在天空有白云的阳光条件下进行拍摄。内容2先确定一个主题，然后根据要求的色彩基调，选择景物，进行拍摄。亦可选用适当的滤光器效果镜进行色彩构图。有条件的也可在室内运用人工光照明，进行色彩处理。

要求：无论再现的或是表现的色彩构图，都要求色彩有对比、变化、和谐。作业完成后，整理好，进行分析总结。

实习（四）

目的：锻炼拍摄技巧。

内容：1. 运用不同速度拍摄一组。

2. 运用追随法拍摄一组。

方法：内容1选择运动变化丰富的物体，不变化拍摄对象，分

别用慢速、中速、高速拍摄。内容2选择运动方向单一的对象，在不同的距离上、在不同的角度条件下进行拍摄，以便比较。上两项景物选择，要注意动体与背景要有明暗对比。

要求：构图完整，形象悦目。追随拍摄的主体要有较好的清晰度。作业完成后，选择效果最佳的与失败的，整理粘贴起来，进行文字分析总结。

第六章　摄影构图的再认识

本章提要　摄影构图是摄影艺术的核心问题。摄影的实践与理论探讨，已经使摄影艺术有了很大的发展，使得摄影作品在主题表现的深刻性、题材的广泛性与形式的多样性上，都表现得十分鲜明，使摄影艺术展现了新的面貌。本章就是在这个基础上对摄影构图进行再认识，就画面世界与客观世界作一些分析、比较，从中理解摄影构图的本质。

第一节　画面世界与客观世界

在本书第一章中，我们谈到摄影构图有广、狭两方面的含义，视广义的摄影构图是摄影的形象思维方式，是贯穿摄影创作全过程的。把握这一性质，在摄影创作上是非常重要的。狭义的摄影构图，即画面构图，单指画面的布局、组织、结构。谈到画面构图的含义，即通常为大家所认同的，就是“把我们所要表现的客观对象，根据主题思想的要求，以客观生活为基础，然而比现实生活更富有表现力和艺术感染力地表现形式，有机地组织安排在画面里，使主题思想得到充分的、完美的表达。”从传统的观念上

说，是非常确切的。现在我们再提出摄影构图的问题，确实是因为有许多问题还需做进一步的讨论。例如画面形式与客观世界有什么样的关系？摄影构图的本质是什么？这对深入认识摄影构图是十分重要的。这些问题都直接影响着摄影的创作，所以我们有必要做进一步的讨论。

在前述画面构图的含义中，首先提到的是“客观对象”。这客观对象为何？看来是一个简单的问题。它就是“客观存在的事物”。但是有一个问题，是否只要是客观存在的事物，就都是摄影构图的对象呢？当然不是。只有那些可以构成艺术形象的对象，才是摄影构图的对象。在第三章“取景与构图”一节中，我们曾经谈到，客观对象只是客观世界中的一个局部，在这个客观世界的大系统中，它可能是一个核心部分，也可能是一个无关重要的部分。在客观世界里它与整个系统的联系是密切的，它有大系统的一定涵义。但是当这个局部被纳入画面之中，它就构成了独立的新的系统，它可能失去了在原来系统中的某些属性与含义，而具有了新的品质，例如彩图4《性格赞》表现的客观对象是刺槐和小花，在我们可以想象的森林大环境中，它只是森林大环境的一个局部，是植物界共生构成植物生态的一个成分，而且是微不足道的成分。但进入摄影构图，就赋予它以顽强的性格和诱人的魅力，成为人们美感的对象，并对这小花的精神寓意以无限的赞叹。从这个现象里我们是否可以这样说，客观对象组成了“客观世界”，同时客观对象进入画面又组成了“画面世界”。这两个世界有相同之处，更有许多不同的地方。它们相同之处在于：1．画面世界大多数是由客观对象的形式组成的；2．画面世界有的就是客观事物的摹写。相对地说，其不同之处就比较多了，如：

1. 客观世界是一个现实世界。而画面世界是由视觉材料构成的一个幻觉世界。

2. 客观世界是自在的，画面世界是人为的，并有丰富的情感色彩。

3. 客观世界是人类的生活环境。画面世界是一个审美客体。

4. 客观世界传递的信息，与画面世界传递的信息，并非完全一致。客观世界是一个多主题的，它所传递的信息是多样复杂的；画面世界是单一主题的，它所传递的是集中的、美的某种观念的信息。画面世界是一个有序的信息传递系统，通过载体（画面）给人们提供可理解的信息，它是一篇“文章”。

5. 客观世界是庞杂的，包含有本质的非本质的现象，而画面世界是典型的，是本质的，是精练的，是有秩序的，是概括的和简化的。

6. 客观世界是一个未经提炼的矿藏，画面世界是被开采出的宝石，闪光耀目。

简而言之，画面世界是一种艺术形式，具有相对于客观世界独立的性质。我们从这种艺术形式里，还可以更多地了解画面世界的特点。

为了更好地了解画面世界，我们首先需要对艺术形式有所了解。什么是艺术形式？著名的韦氏（韦伯斯特）词典（世界权威性的），给艺术的形式下的定义是“有秩序的排列和排列的方法，例如表达思想的程序和方法，艺术产品或推理过程中各种要素互相配合的方式”。简而言之，艺术作品（或称画面世界）的形式就是把艺术作品的各种要素组合起来的方式。另外，我们从众多的艺术理论中还可以了解到，艺术形式是根据不同的艺术种类的艺术语言的特征，通过它们的形式决定某些要素的主要意义，如绘画中的色调、音乐中的音响。此外，还通过各种不同艺术种类共

同的形式因素——结构、题材、情节等等，共同构成艺术作品。画面世界的艺术形式应当具有内在的统一性，形式因素的协调性、匀称性，这是画面世界的完整性、完美性，美的必要条件。

在艺术形式的创造中分两个阶段：一是构思阶段，在这个阶段中，经过思考确定题材，决定作品的主题思想基础；二是形式结构阶段，在这个阶段中，不同种类的艺术通过它们的艺术语言特征，如音乐的音响、文学的文字语言，视觉艺术则通过明暗、线、形、色等，从形式上把画面世界固定下来，以便使画面世界的内容成为读者、观众的具体感知的对象。在这阶段，艺术形式的积极作用是特别明显的。在实践中，画面世界的艺术形式，就是指的外部体现形象内容所必需的一切东西。

根据知觉的理论，画面世界的艺术形式包含着某些刺激物，既可以产生感性经验，也可以刺激出以往的记忆和过去的经验为基础的联想和对眼前事物的解释。例如，绘画可以用线条、形状、色彩、明亮和暗淡等，刺激人们的视觉经验，从而把视觉形象直接呈现在人们眼前。此外，它还能向有经验的和受过教育的人"暗示"出其它形象和观念。这样看来，一幅画面又可以分成某些表露的因素和某些暗示的因素了。表露的因素会使人看到具体的对象。暗示的因素会使人想象出众多的事物及其内涵，还可以暗示出那些没有呈现在眼前的心象，例如立体的形状和深层的空间等；还可以暗示出更广泛的感觉心象，例如画面上的鲜花的香味，鸟鸣声，运动的速度等。此外，某些视觉特征还常常可以从普通联想或经常性的体验接触中，获得暗示，例如红色、黄色使人联想到温暖；蓝色、绿色使人联想到凉爽；平行的线使人联想到静止和稳定；倾斜的线使人联想到不平衡、动荡或不安。产生这种意象的画面世界的特殊环境，都有助于人们确定其

含义。暗示还超出感觉的范围，使它包括情感、欲望和理性的推论。表露和暗示是把画面世界的信息传送给观赏者的知觉器官的两种传递方式。

表露因素相对来说是容易理解的。人们容易对它取得一致意见。凡是具有正常视觉的人，都会在这方面一致（色彩、明暗、线条、物体等）。在理解画面世界的表露因素时，都会抓住那些主要的和带有决定意义的感觉特征。至于暗示因素，人们则经常对它到底意味着什么或表达着什么含义，而有较多的意见分歧。艺术家应用的暗示方式是多种多样的，如任意的比喻、象征手法，侧面描写的方法等，这些都是画面世界的艺术形式所具有的特征。

从上述画面世界的艺术形式中，可以看到建立画面世界要考虑的因素是很多的，例如如何运用摄影艺术语言的特征；如何运用摄影的手段处理题材，结构；表露的因素、暗含的因素，以及作为刺激物在各因素的组合中如何显示其力量，等等。这些都构成了画面世界的特色。但是，这一切只是说明了如何建立画面世界，及画面世界如何叙事、表意。画面世界的特殊之处，还表现在多样变化的艺术形式中。如具象的，半具象的、抽象的，艺术形式各不相同，它较之客观世界更为丰富。关于这个问题我们将在第八章中详细地讨论。

画面世界如上所述，它所包含的要素及各种构成方式，在这里都为着一个目标——表达摄影者对世界的观照，对自身的审视。是一个不同于客观世界的新的建构。

画面世界与客观世界的关系，我们纵观所有的摄影艺术作品，同客观世界相对照，可以得到如下的印象：

第一种：画面世界与客观世界是“同形同意”的关系。即形式相同内容也相同。我们知道客观世界的事物都具有特

定的形式和内容，什么形式表现什么内容。当这个形式和内容是摄影者为了达到某种目的的需要时，就按照客观世界的面貌，经过精心地选择进行了拍摄所得的结果，如纪实摄影的作品。这就是我们前面所说的客观世界与画面世界的相同之处的一类。但是，还应该清醒地认识到，它究竟与客观世界不同。因为它是被提炼出来的、典型的，是被升华形成的画面世界，是有审美价值的。

第二种：画面世界与客观世界是“同形异意”的关系。即形式相同而内容不同（和原对象所表现的内容不一样），在这里就更鲜明地表现了摄影者的主体意识、情感。例如大家都熟悉的，老摄影家黄翔的作品《十月的螃蟹》就属此类。画面构图表现的是一个静物形象，然而却不是原静物所呈现的内容。它是借物表意，借物抒情，表现了对打倒“四人帮”大快人心的情感。用四只螃蟹，比喻“四人帮”，螃蟹在这里也不是它原来的内容，而是拟人化的表现。同形异意的表现形式，是十分普通的艺术表现手法，文艺当中的隐喻手法，在造型艺术里就是同形异意的形式。

第三种：画面世界与客观世界是“异形同意”的关系。这里说的是与客观世界的景象形式不一样，而内涵是相同的。如用非常态的夸张、变形的方法获得的形象，又如利用摄影技法，进行影调分离、色调分离获得的形象，也属此类。其表现形式和原客观世界的物象在正常视觉下的印象不完全一样的都属此类。它们往往用形式的变化以求得很强的视觉刺激力和新鲜感，发挥画面世界的特殊功能。

第四种：画面世界与客观世界是“异形异意”的关系。它是指与客观世界不论在形式上或是内涵上都不一样。联系上面所述的内容，可以很简单的意识到，利用夸张变形的手法，表现很强

的主体意识，就会形成了这种结果。假如用上述的方法处理《十月的螃蟹》，就是一种“异形异意”的关系。（当然这只是假设，实际上用什么样的形式表达什么内容恰当，是有一定限制性的。）“异形异意”的形式有很广的范围。大家知道，造型形态从大的划分来说有具象与抽象两大类，具象概括了常态、夸张、变形、半抽象；抽象就是没有具象的特质，往往是线、形、色、块面的集合，或是形的组合，都属于“异形异意”之类。夸张、变形、半抽象、抽象也是第三种关系的表现形式，但是与第四种关系的内涵不一样。详见第八章构图形态。

以上的几种关系，基本上概括了摄影构图的类型。在这几种关系中，前两种是摄影构图中最常见的形式。这是与我国的文化传统，与人们的欣赏习惯有关。后两种形式，相对运用较少。但应该认识到，从摄影历史或摄影的实践来看，它是客观的存在，并为部分摄影者所偏爱；另方面也是姊妹艺术（绘画）的影响，它必然会在摄影构图中得到反映。摄影构图观念是在不断发生变化的，随着观念的变化，摄影构图肯定会发生变化。实际上在我国现代摄影中，已经有大量的作品出现，并得到人们的赞赏。因此，我们全面地了解画面世界可能有的变化是非常必要的，它可以开阔我们的眼界，开阔我们的思路，多样化地进行摄影构图创作。

画面世界是摄影家的创造物，并且每一幅优秀作品都有独特的个性，都展现了摄影家的情感与审美情趣。就创造来说，最简单的例证，莫过于每一幅摄影作品其构图都是独一无二的，如果有同样的构图的话，那么第二幅出现的构图就一定是复制的、模仿的。我们常说摄影创作是美的发现，发现了别人没有发现的东西。其性质如同科学认识客观世界，原来在客观世界中就存在的过去未被发现的事物，而现在

被发现了，人们称之为发明。就像爱迪生发明电灯一样，是创造了一种新事物。那么摄影构图在艺术上美的发现，是别人没有发现的，如今被摄影家发现了，这难道不可以说是创造了新事物吗？另外，在客观世界中原来没有任何联系的事物，在摄影构图中升华为艺术形象并赋予艺术的内涵，这难道不能称之为创造吗？我以为凡是在客观世界中未被人认识的，在摄影构图中给以认识的都是创造、创新；凡是在客观世界中具有特定属性，而在画面世界中被赋予新的属性、新的内涵的，都是创造。我们不在概念上多做讨论，简单地说，作为艺术形象，过去未曾有过的，如今呈现给人们供欣赏，能唤起人们审美共鸣的，就都是艺术创造，摄影构图就是属于这一性质。有人说“艺术是创造新现实”，我看是有一定道理的。

第二节　摄影构图的本质

摄影构图前面已述是“经营位置”，是画面的布局，是各要素的有机的组合。这都可以说是摄影构图的表面现象。从哲学的观念上说，“现象是本质在各方面的外部表现，一般是人的感官所能直接感受到的，是事物的比较表面的零散的和多变的方面。”任何事物都有现象和本质，毛泽东说：“我们看事物必须要看它的本质，而把它的现象只看作是入门的向导，一进了门，就要抓住它的本质，这才是科学的分析方法。”“人们在实践的基础上进行科学的研究，其目的就是要透过现象揭示本质，把握事物发展的方向。”从这里可以看出本质是从整体上规定事物的性质和发展方向的。

任何事物都具有多层次的本质，有比较直接的本质与更深层

次的本质。但其中必有一个层次的本质是决定事物性质的，这可以称之谓直接本质。例如动物可在生命层次上看到它的本质，也可在分子运动、原子运动、基本粒子运动层次上看到它的本质。但决定动物的主要是生命运动这个层次上的本质。

摄影构图这个事物，也具有多层次的本质，至少可以分为技术层次与艺术层次。从技术层次上，如可在光学层次上看到它的成像的本质，写真就是在这个层次上提出的；在化学这个层次上看到的就是影像的本质。在第一章中我们曾谈到摄影构图的特点有镜头性、现场性以及时机、机遇和瞬间，它们就是从技术手段的层面上所反映的摄影的本质。从本书讨论的出发点来说，摄影构图是定位在艺术范畴中的，因此，上述层面上的本质都不能成为摄影构图的直接本质。它们都不是决定摄影构图性质和摄影艺术发展方向的，它们和摄影构图的本质只有间接的作用。如果我们以“本质是从整体上规定事物的性质和发展方向”的观点来衡量它们，就会发现是很不相符的。人们常谈的摄影的纪实性，真实性，以纪实摄影中是它的直接本质，然而，在艺术摄影中，就并不十分恰当了。

那么，艺术摄影的构图的直接的本质是什么呢？简单地说，就是摄影家对客观世界与内心世界的反映与创造。一谈到反映，可能就引人反感，这是因为长期以来只谈反映，不谈创造，这只能是历史的遗憾。其实艺术既是反映，也是创造。反映是大家所熟悉的，摄影构图的反映基本有两种情况，一是“照相”式的反映，随镜头所见，呈现自然的外貌；一是典型化的反映，是对客观世界经过选择、提炼的反映。“照相”式的反映，是与摄影艺术不相容的，它往往缺乏艺术的品格。这样就很明确看出摄影构图的反映就是选择的反映。谈到创造，可能就有人会提出问题，难道摄影家（主体）能创造客观世界吗？其实列宁早就说过：“人的意识

不仅反映客观世界，并且创造客观世界”（列宁：《哲学笔记》）。说反映，是强调客体对主体的作用；说是创造，是强调主体对客体的作用，强调主体的精神力量的外射。就是说主体在反映的同时也抒发着自己的思想情感，表现着意志、欲望与理想，甚至他的潜意识也在突发运行。主体的精神活动往往总是表现出第一次的性质，是在这之前世界上从未有过的东西，摄影家将它物化为视觉直观的东西，这就是艺术家的创造。创造带有不可重复性和个人的独创性。我们纵观成功的摄影艺术作品，无不显示出这一性质。摄影艺术所以称之为创造，就因为它是一种新的发现。

从上面我们所说的摄影构图的直接本质中，可以看到里面有两个重要的方面：一是摄影家，一是反映与创造。摄影家是有意识的人，对客观世界与内心世界的反映与创造是能动的。怎么样反映与创造，就是摄影构图要研究的问题了。这个反映与创造是不是有什么规律可循呢？根据艺术哲学的原理，可以将构图的本质看作是意识与现实的关系，这就粗略的勾画出了构图的基本规律的轮廓。根据艺术的规律，简而言之，“就是摄影家在一定的艺术观念（意识）指导下，依照‘物种的尺度’和‘内在的尺度’对客观世界的反映；依照‘美的规律’创造艺术形象。”这里有四个方面的问题：一是摄影家的艺术观念，二是两个尺度，三是创造，四是艺术形象。艺术观念就是指对艺术的看法；对摄影构图的看法。如是再现的、是表现的；什么是美的，什么是丑的；喜欢什么？兴味所在哪里？一切都表现了摄影家的思想、情感、审美情趣、艺术和文化修养。它在艺术创作中起着极其重要的作用。艺术观念是指导性的，基于艺术观念又有用什么样的艺术方法及表现手法来进行构图，又是一个重要的问题。艺术方法如现实主义的、浪漫主义的、自然主义的等等。不同的艺术方法，会有不同的形象表现，不同的表现手法，也有不同的形象表现。表现手法

有个人的偏爱，如精细地描写，粗犷的表现，灰调子的，强烈对比的调子；在色彩上又有喜欢鲜艳的或柔和的等等，也都表现了强烈的个性。一般说来，如果摄影家没有自己独具特色的表现手法和艺术语言，没有独创的个性表现，面对客观对象进行表面的描述，或者因袭前人的作品，就不会成为艺术作品。两个“尺度”是马克思《1844年经济学—哲学手稿》中提出的关于美的规律。物种的尺度即客观事物中的美的规律，依据“物种的尺度”就是要以客观对象的美的规律来造型与构图。物种的尺度有客观对象类的性质，也有个别的性质，这个美的规律，不一定是赤裸地显现于一般的现象中，因而需要摄影家去观察、研究、发现，并依照对象自身的规律去展现它的美。依照物种的尺度，还意味着摄影离不开客观对象，以客观对象为基础，这是摄影所不可超越的，但它只是个基础，重要的是应有创造性的表现，要发现新的东西，简单的例子就是所有成功的摄影艺术作品，都是一个独特的表现；如果有两个一样的，那就一定有一个伪艺术。摄影的实践证明了，摄影构图总是在寻找着新鲜事物、不同的表现形式，这就是依照不同的物种的尺度的创造性的表现。当然这里要区别开一般规律性的问题。例如形式规律，是普遍运用的，我们不能说它运用了同样的形式规律，就是同样的，而是说题材、体裁、样式上的区别。内在的尺度即人自身的美的标准，这是人类自由本质的表现，就像我们在艺术观念中所说的，认为什么是美的，什么是“有意味的形式”，每个人都可能有不同，它表现有很强的个性与独创性。然而，内在的尺度并不是随意性，而是符合美的规律的尺度。在艺术形象的创造中离开了这两个尺度就无所是从。创造是艺术的基本属性，摄影构图如果没有创造性就失去了它的审美价值。我们知道，美学把艺术理解为创造那些以人对现实的审美关系为基础的美学价值。它能满足人们的审美需要，能够引起

人的审美感受，因而不同于人的其它形式的创造性活动，例如不同日常的生产活动。艺术形象是艺术共同的特征，当然也包含了摄影构图的形象。艺术形象（是艺术的内容与艺术形式的结合），首先它常常在具体的、物质的、有美学意义和富于表现力的形式上"定影"；艺术形象具有某种特殊的内容——精神上完整的思想兼感情，富有诗意的内容；艺术形象不仅仅是"一般"在具体的"个别"上体现出来，而且这个"一般"包含着特殊的，对艺术来说是独特的，既有思想，又有感情，富于诗意的素质。作为艺术的特质的艺术形象，摄影构图的形象必须符合这一具有共性的特质。当我们看《白求恩大夫》的形象时，我们考虑的不仅仅是作为一名医生的白求恩，而是国际主义精神的体现，是含有丰富的思想、情感的，也正是这种素质才会把画面变成真正的艺术的形象。当然这种素质并不蕴含于形象的形式上，而是蕴含于形象的内容的深处。

摄影构图，应该考虑到面对客观对象的特点。它是在纷纭复杂的客观事物中选择、提炼，进行艺术形象创造的，这就意味着它要摈弃客观世界中某些不必要的东西，如与表现主题无关的对象，对于形式要素的提炼等，以建立了一个新的画面世界。因此我们可以说摄影构图是"简化景象，创新结构，以悦目动人的表现形式叙事表情"。简化有两个指向，一是量的多少，这个变化就是用尽量少的对象表现丰富的内容，由于摄影构图是面对复杂的客观世界进行的，所以它必须要有选择，精练物象的处理，但这并不是意味着简单，对于一件成功的艺术品来说，最低限度的复杂性应该是必不可少的。例如大家所熟悉的老摄影家袁毅平拍摄的《东方红》、彩图6《性格赞》就是用简化的形象，表现了丰富的内容。二是建立秩序，客观世界纷纭万状，良莠掺杂，共同存在于其中，并且都一齐向你扑来，我们的任务就是要选择。选择

那些有益的、有用的、美的、典型的东西，将它们组织起来，这是构图的重要原则之一。有经验的摄影家都知道，摄影要同两种形象打交道，从拍摄对象本身看到的形象，以及通过对拍摄对象的安排，在照片中创造的形象。在将前者变化为后者的时候，是与混乱作斗争的结果，在这里重要的是建立秩序。这就意味着，将画面中需要表现的东西，有机地组织起来，使之组成一个整体。简化就是艺术的最聪明的组织手段，它总是把丰富的意义和多样变化的形式组织在一个统一的结构中。构图应该达到这样的高度。创新结构，是相对于客观世界而言的，指建立画面世界的结构，在它从客观世界中截取的某一个局部时，是将对象创意地进行组合，而获得新的意义，将在现实世界中并无必然联系的事物联系在一起，表现了一定的思想、情感与意义，如图十八《如今的闺女真敢穿》就是创新结构的例子。

简化物象，创新结构，以悦目动人的表现形式叙事表情，就是要使画面世界（构图）显出艺术性，这是客观世界所不一定具有的，而是画面世界所必须具备的条件。摄影构图的艺术性，就是指构图的形式与内容的完美程度，这是构图对决定它的社会审美价值的人们在感情上、审美上究竟能发生多少有力的影响。这就要求构图有深刻构思和别具一格的独创性表现，要求表现构思的形式完美，作品的层次分明，表意鲜明。作品的艺术性首先取决于创作者的世界观、艺术方法和技巧。只有高度的艺术性才能使人产生深刻的审美感受，在这种审美感受中，获得情感和道德上的满足，它决定艺术的教育作用，这也就是艺术作品的审美价值。审美价值的巨大作用就表现在它可以振奋人心、激励人的崇高感情上。

在摄影构图中，还有一个大家普遍关注的问题，即形式美。关于摄影的形式美，曾引起摄影界热烈地讨论。形式美是物种的属

性。艺术中的形式美的应用，是人的自由本质的表现。形式美有两种价值：感官的审美价值和感情的审美价值。感官的就是指的是悦目，使人获得视觉的快感。它除艺术共同的形式美的规律外，不同的艺术种类，还有自身独特的形式美的表现，技术美就是其中之一，如中国画水墨丹青、摄影的影调层次等。感情的审美价值一般说来就是具有打动人的情绪的特色，因而它有加深强化作品所要表现的感情的作用。形式美要成其为美，就不但要满足人的感官，而且还一定要有情感的审美价值。在审美关照中，情以物兴，物以情观；眼所见耳所闻必然诉诸内心，"眼是心媒，心为情本，里外勾连"，说的就是这个意思。艺术形式是深透着感情的人的"内在尺度"的外在形式。感官的审美价值与感情的审美价值是形式美的两个方面，舍其一都不能完成形式美。在摄影构图中注重形式美是对的，但为形式而形式是不可取的。

【思考题】

1. 摄影画面与客观景象有什么不同？
2. 客观世界与画面世界是什么样的关系？
3. 摄影构图的本质是什么？
4. 摄影构图有什么规律？
5. 如何使摄影构图具有艺术性？

【实习作业】

拍摄实习（一）

目的：通过本作业进一步了解画面世界与客观世界。

内容：1. 拍摄叙事的照片一组。

2. 拍摄隐喻的照片一组。

3. 运用夸张的手法拍摄照片一组。

4. 运用变形的手法拍摄照片一组。

方法：题材任选。叙事的、隐喻的作业可运用常规手段进行拍摄；夸张的作业注意拍摄角度、距离的选择与镜头的运用；变形的作业可运用任何手段与技巧，可在拍摄中进行变形处理，也可在后期进行变形处理。

要求：拍摄中注意景物的取舍，要做到画面精练，形象鲜明，表意清晰。夸张、变形的作业效果明显，形式悦目。作业完成后，选择自己满意的与感到不足的，整理分组粘贴，进行文字总结。

拍摄实习（二）

目的：形式美表现的练习。

内容：自选。

方法：根据自己的观察、感受，可选择任何对象，运用你可选用的任何手段，进行影像处理。

要求：形式悦目。形象有独创性。

第七章　画面世界是一个层级结构

本章提要　本章主要阐述形成画面世界的“物质”材料，以及在画面构图中的作用和它们相互之间的关系。我们把画面世界看做是一个层级结构，如一个场景是由物象构成的，物象是由形状和形素构成的。在本章中我们将分别阐述各部分的表现形式及在构图中的作用。以开阔我们的构图视野。

第一节　画面世界的视觉形象分析

画面世界相对于客观世界来看，它是一种幻象。所以称它为幻象，是因为它并不具有客观事物的物质属性。但是，虽然质地不同，它却能使人形成相同的物质世界概念。因此就构成了一个人们可以认识的世界。如在我们眼前放着一张照片，我们从照片中可以看到天空、土地、山峦、森林、一朵花、一群人、一个生动的生活情景。我们知道它并不具有客观事物的物质属性——天是由大气组成的，树由纤维素组

成的，铁是由铁原子组成的，等等。构成画面世界的是诸视觉要素——影调明暗、色彩、点、线、面等，并且无处不充填着这些“要素”（所以称它们为要素，是因为它们是形成视觉形象的最基本的、不可缺少的东西。离开了它们，影像就不存在）。我们还可发现这些要素并不是随意出现的，而是一个有规律的组织，按照客观事物的规律组成“形”、“象”。这些“形”、“象”也都不是孤立的，它们也有着一定的联系方式。不同的联系方式就传达着不同事物的概念，这就是我们常说的内容了。并且，无论怎样复杂的内容，都可以在它们的综合结构中得到表现。从以上的简单分析中，我们可以清楚地认识到，画面是一个系统结构。这个系统结构，就是由视觉要素、形、象、象组形成的一个有序的组织。

我们将画面分为这几个部分，有两个意思，一是因为它们的形式和性质有明显的区别，二是对各部分进行分别的讨论可以开阔我们的视野，更广泛地了解各部分用于构图的可能性。

它们在形式上的区别是视觉可以明显观察到的，它们的不同性质我们可以简单地表述如下：

（1）照片的影像基础是诸视觉要素。根据艺术理论的研究与人们的经验，这些要素并不具有事物的概念，但却具有某些感情的性质。

（2）各视觉要素可形成各种各样的形状。形状就具有了一定事物的含义，它可能是模糊的，但确实能引起人们的联想。

（3）形状与各要素的组合，就产生“象”。“象”就是某一对象具体的外貌，它有明确的特定对象的概念。

（4）一幅画面一般地说并不是由单一的“象”组成的（当然也可是单一的，如一幅肖像）。它往往是由许多“象”组合而成。

我们称它为“象组”，或称之为“场面”、“场景”。这就组成了各种各样的事物，这时才有自然风光、生活图画的概念。

下面我们就分别研究它们的性质与功能，以及它们在构图中的应用。

一、形素与构图

形素就是造型的基础因素，如点、线、面、影调明暗、色彩等。影调明暗、线条、色彩，我们已在第二章第二节中进行了讨论，这里不再重复。下面就对点与构图、面与构图进行讨论。

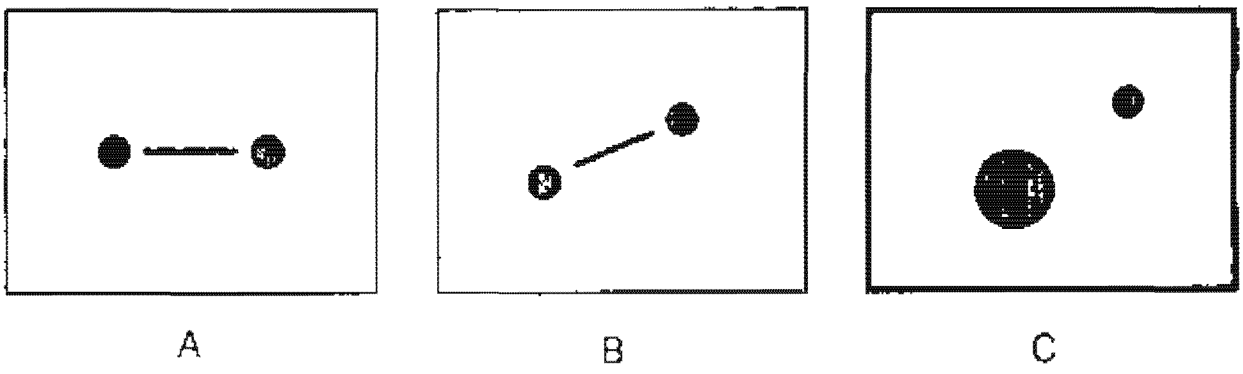
点与构图

“点”根据词典的解释是痕迹，它只是一个位置的标示。“点”在画面中，是根据点与画面的空间范围的比较来决定的，它没有绝对的大小，它依赖视觉感受来体验。点与形状没有关系。点在摄影画面中，有的如在平面设计中一样，是一个纯净的点。但更多的时候表现为，如起点、终点、顶点、折点、最高点、最低点或某一突出的部位等。在辽阔的天空中的一架飞机，远山坡上的一头牛……都可以被看做是一个点。明眼人一看就知道，它们是和空间距离相关的，起点、终点等，它们与画面大小、空间距离无关，它们只是位置的标示。点的这两个概念是非常重要的。

点在画面中有上、下、左、右、前、后几个空间位置。点的构成，有连结、呼应、均衡的关系，有群化的关系，有形成节奏的作用，有重点凝固视线的作用，有画龙点睛的作用。可以说变化多，功能也多，运用得好就有明显的视觉与心理效果以及表意的作用。

点的构成大致有如下几种变化：

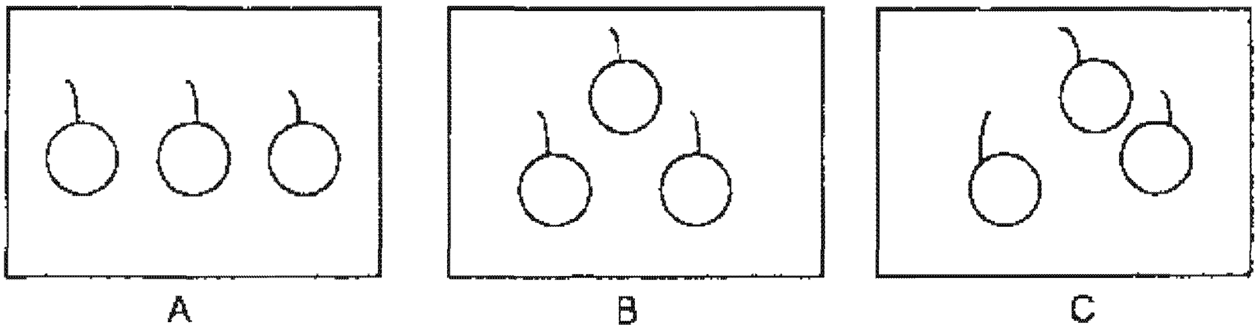
我们从位置的观点来看，在画面中一个不同位置点，心理效应不同。我们把画面看作是一个稳定的场，画面的四条边线有向



线图二十二 点构图之一

内作用的力，当点在画面中心时，有稳定、平衡的感觉；一旦点偏离了中心，那么靠近哪一边，哪一边的压力就要大，它就有向反方向运动的心理感觉。如果这个点是一个尖端，那么就有向前的冲击力。因此，点随着位置的不同与力的趋向不同，而有不同方向的运动感觉。

当画面有性质相同的两个点时，它们就能建立起相互联系的关系，有呼应的效果，好像在它们之间有一条无形的线相互连接。对这条无形的线，就要考虑它与画框边线的关系，平行就显得呆板，如线图二十二A；构成一定的角度就显得生动，如线图二十二B所示。另外，两个点就有两个位置的构图关系。如果我们平均对待也有呆滞的感觉，且分散注意力，注意到这个因素就应该考虑主次的位置，或者使之有大小的区别，以求得变化、和谐，当然同时要考虑到画面的均衡。如线图二十二C，就显得较为生动。



线图二十三 点构图之二

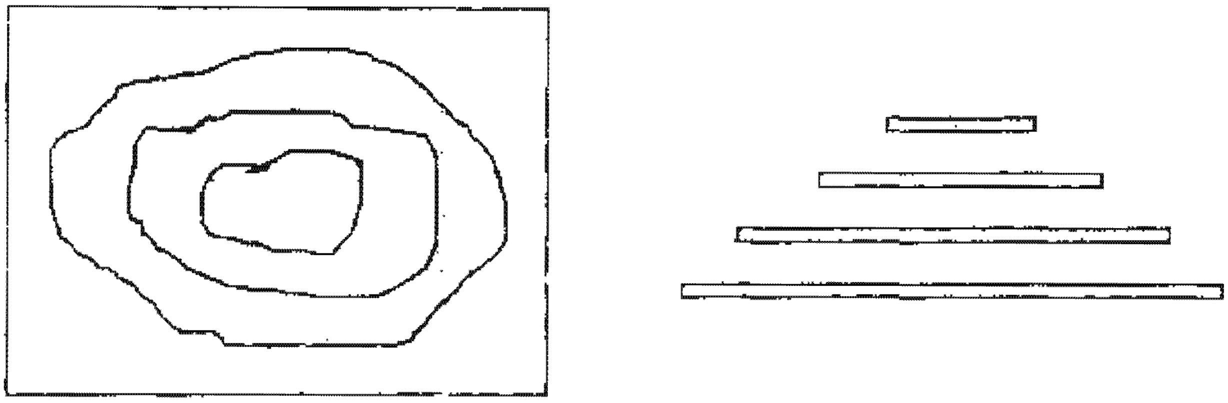
如果在景物中，有三个点的时候，就有三个位置的关系需要处理。这在静物摄影中是常会遇到的，例如有三只樱桃，在构图处理上可有很多的变化，考虑的问题有三：一是疏密的变化；二是大小的变化；三是位置的变化。切忌同等的距离、直线的排列与破坏均衡的安排。分清主次以及群化关系，注意均衡，就能使构图生动起来，使人产生变化、悦目的感觉。如线图二十二A、B就显得呆板，C有疏密及位置的变化，就显得生动。

如果在景物中有更多可以考虑的点，除注意它们的变化、均衡关系外，还要注意群化与节奏。节奏的形成与点之间的距离大小有关，高低错落有关。距离我们可以看做是时间的变化；大小可以看做是强弱的变化；高低错落我们可以看做是抑扬起伏的变化。这些都能在人们心理上形成节奏。节奏与

图四十 《海空协调》徐双发摄

群化有着密切的关系。群化是人们对构图整体感的要求，也是建立画面秩序的一种手段。群化要注意图形的变化，图形有不同的性质，或刚或柔都可能影响构图的气韵。如图四十《海空协调》（徐双发摄。获艺术奖）飞机的群化，有很强的秩序性，形成了简洁、明快的构图。图形的几何性质有尖锐、力量的气势；图四十一《养鸡场》鸡群化的图形，有自由形的性质，既有秩序，又有自然、生动的效果。形式清新、悦目。如果鸡群散乱地铺满画面，也很壮观，但缺少变化，可提供的视觉信息较少，往往感到平淡。又如图二十一，大家所熟悉的《小足球队员》，我们可以将每一个人看做一个点（在一定空间位置上），它们有着大小的、距离的、空间位置的变化，像被一条带子串起来的珍珠，那弯曲、优美的形式，像小河流水一样流畅，像袅袅的轻烟一样婀娜多姿，像一曲音乐娓娓动听。它除了形式的构成美之外，也很恰当地表现了儿童活泼的天性。点还有画龙点睛之妙用，如风景中的人物、天空中的几只飞鸟，处理得好都有十分动人的效果。

图四十一　《养鸡场》



A　　B

线图二十四　面的层级示意图

面与构图

从概念上说，面是指二维空间——即平面。在一个平面上凡不被认为是“线”或“点”的都可称做“面”。它有幅度，是由线包围所形成的，所以它又有一定的“形”的概念。因此，也可以说没有形的面是不存在的。关于“形”的问题，我们将在“形”与构图中讨论。

面与构图，我们这里分为两个问题进行讨论：一是立体面的层次；二是平面的分割。

● 立体面的层次　如线图二十四所示，图A是由无机形组成的一个图形。从这里我们可以感觉到，像是几个不同的图形叠在一起置于一个平面上；图B所示，将一个面分成了好似处在不同空间中的几个面。在平面艺术中，分别不同层面的条件，就是图与底的区别，如相纸、画布没有图像时，无任何视觉信息，就只是一个面，当这个平面上出现了图，就将这个平面分裂为两个层面。图是形成画面最基本的条件，但是图的展现必须有底的衬托；底对图的衬托关键的问题是使图的边缘轮廓线要清楚，如果混淆不清就没有了图像。如在摄影中常遇到的天空曝光过度的情况，天空一片白，使天空的云彩无法得到表现，人们看到的就是一张白纸，从造型的观点来看，这就是没有将图与底区分开来，也就失

图四十二 《机车场》

去了造型的意义。图与底的关系，不只是表现在两个层面上，它还是区分众多层面的基础。客观景物是层层重叠的，不同空间位置上的景物，在画面中就表现在不同的层面上，这也就是画面能够造成空间幻觉的原因之一。在重叠的图像中任何与在前的图像的轮廓发生关系的部位，就都是前面图的底，都要求它们能彼

图四十三 《一对小舟》

此分离开来。哪一个图在前，哪一个图在后，决定了图的轮廓线的连续与完整性，当然图的前后，人们可有理性的判断，但视觉的感受，也是重要的，避免产生错觉时的不舒适。对于立体面的了解，可注意充分利用多层面的展示，提供更多的视觉信息，丰富画面的内储，耐人观赏玩味。建立图与底关系的概念，对于在画面中表现鲜明的形象是十分重要的。且图与底是一个表现组合，它们之间的组合形式是多样的，如不同明暗、色彩的组合，虚实、浓淡的组合等等，都是画面构图的重要表现形式。大块的暗色调，缀以小块的明色调，有庄严、神秘的效果，如图四十二；大块的明色调，杂以少许的暗色调，有舒畅、轻快的效果，如图四十三。大块的亮色调中的小块暗色调，较之大块的暗色调更为突出；大块的暗色调中的小块明色调，较之大块的明色调更为突出。

●平面的分割　即画面的空间分配。面的主要特征是具有幅度。因此，在作面的空间分配时就要考虑面的大小、比例等问题。在画面空间里用线来划分，如摄影构图中常遇到的地平线、垂直线或是贯穿画面的任何方向的线，都将使画面分割为

图四十四《夏收》

两个以上的面。如地平线、垂直线的分割，我们曾谈到通常以“黄金分割”的形式为宜。但实际上有时也根据景物的情况，或是根据表现意图的不同而有差异。如风景中的满天晚霞，十分壮观，地面景物单调，往往就将地平线处理得很低，留出大面积的天空表现壮丽的晚霞；有时为突出以天空为背景的前景景物形象，也采用这样的构图。但面积的大小比例，根据实践经验，一般最大不超过1：9，如图四十四，因面积过小的部分，往往因景物表现不充分，使人有残缺或多余感觉；最小不超过4：6，因两个面的大小过分接近，易形成等分的现象，就显得少变化，感觉单调、呆板。当有多条线交叉分割画面时，就将画面分割为几个面，在这种情况下，就要考虑面的配置。一般要注意不作同等的配置，要有主要的面，以建立视觉重点，并注意多样统一。

图四十五　《遥远的路途》（美国）单雄威摄

在摄影画面中，面的形成有各种各样条件，表现有多种多样的形式。除线的分割形成面的变化外，还常表现为不同的明暗影调与色彩形式。其变化是非常丰富的。面的分布要注意画面的平衡。一般较大的面的组合，界线显著，区别分明，易收到清新、简洁的效果，如图四十五《遥远的路途》（美国　单雄威摄。获中国第二届国际摄影艺术展银牌奖）。区别不大的明色调面的组合，一般有明快、柔和、优美的效果，如彩图 11《玛丽和安托瓦内特》（比利时　雷蒙·贝吕斯摄。获第二届国际摄影艺术展银牌奖）。区别不大的暗色调面的组合，一般有安定、平静的效果，并有神秘的意味，如彩图 12《四季之鹿》（日本　中村东见摄。获第二届国际摄影艺术展铜牌奖）。

二、形与构图

形的定义：即形状、样子。什么是形状，"形状是人眼睛所把握的物体的基本特征之一，它涉及的是除了物体在空间中的位置和方向等性质之外的那种外部形象。换言之，形状不涉及物体处在什么地方，也不涉及对象是倒立还是侧立，而主要涉及物体的边界线，我们看到，三维的物体的边界线是由两维的面围绕而成的，而二维的面又是由一维的边界线围绕而成的。""一个物体的形状从来就不是单独由这个物体落在眼睛上的形状决定的"，"人们所知道的物体的形状并不一定与该物体的实际边界线等同。"（摘自：美国。鲁道夫·阿恩汉姆著《艺术与视知觉》）这里对形状做了完全的描述。主要说明了：一、形状主要涉及的是物体的边界线；二、形状不是由落在眼睛上的形象决定的；三、眼睛看到的形状并不一定与该物体的实际边界线等同。下面我们就对形状做一些具体讨论。

形状与形素有很大的不同。形素只有人们赋予的理性含义，它

本身并不具有任何物体的意义或概念。形状与形素的根本区别就在这里。形状使我们同物质世界的事物联系起来。例如从一个物体的剪影（一个二维的形）我们就可以看出它们所表现出的物体。例如一个方形，我们可以知觉为一只盒子、一个方桌面，或是一个柜子；一个圆形，根据我们生活的经验，可视知为一个圆球，或是一个盘子，在某种特定的情景中，会有许多不同的感知，如在天空的圆形，我们可以知觉为太阳或是月亮，或是一只气球，等等。它总是"标志"着客观环境中的某一事物。如图四十六，通过形状使我们十分清楚地知觉到具体的事物。

形状从几何学的定义出发，是面的组合，具有三度空间的性质。客观世界的物体具有千变万化的形状，至于画面中我们谈到形状时，多是指二维的面的形状与三维的立体形状，在二维中的

图四十六　《炼焦》

形，有几何形、有机形、偶然形。几何学的形是由直线、曲线构成的，它具有明快、秩序的性格，有机形有自然的法则，具有纯朴的视觉特征。如海边的石头及植物等等；偶然形，有很强的随意性，如撕破的纸，打破的器皿，等等。它具有别种形表现不出的视觉效果。

形状有形态与神态，这是它的一个重要的叙事与表情因素。

形态有动静之分。动静主要表现在形状的主轴线的状态上，主轴线可能有方向的变化，例如一个三角形，当它底边与画面平行时有稳定、静止的感觉；当底边与画面不平行时，就有倾倒、运动的感觉，任何形状我们作主轴线的变化分析，都可以有动静之分。神态指的是形的神韵、气势，例如一个锐角的方向，有向前伸展的感觉，一个不规则的多角形有扩张的气势等。神态和气势是可见的形状的暗示，在人们心理上产生的影响，如轩昂、灵活、稳重、尖锐等。这一切都是形素所不具备的。

形态有实形态与虚形态之分。实形态即直观的形态，如某物体的轮廓；虚形态是暗示的形态，如画面中的某些要素的群化关系所构成的形态；又如一片白色所暗示出的雪地景色等。在实形态中又可分为积极形态与消极形态。积极形态有明确的事物概念与意义，如一幢楼房、一棵树、一个人、一件物体；消极形态是没有明确事物概念的形态，如画面中景物轮廓线以外空间所形成的形状，它虽没有明确的事物概念，但有时确有一定的意义，如一个锐角的形有力量的感觉，圆形有柔和的感觉，在构图中注意它们的形式，在构图的表情、表意和形式美感上，都能产生一定的作用。以上诸形态，当我们在构图时都应该考虑到它的效果。

形状有两种组合关系。一是平列，二是重叠。平列与重叠是在客观世界立体构成中的自然现象，在一般的景象中是同时并存的。在摄影实践中，作景物分析时，往往有只看到平列而忽略了景物的重叠，或是只注意了重叠而忽略了平列的关系，而影响了整体的效果。在形的构成上应有全面的意识。平列是位置与所占面积大小的布局，当多种形状平列时，位置与面积要错落有秩，主次分明。平列有重复与变化两种形式。重复是指在画面中有几个同形的面，这时就要注意面积大小应有变化，否则就有单调的感觉，有了变化，就易形成节奏，要注意判断。平列的变化，除面积的变化外，还有形状的变化，要注意相互映衬，相互映衬得好，不但能强化不同的形的个性，并且易产生生动性。一幅成功的剪影画面就是形状平列构成典型的例子。形状的重叠，从平面构成的意义上说，在视觉心理上可产生层次和空间的感觉，重叠可以隐没某些不必要的东西，是一种精练构图的手段。有时重叠也有使人产生想象的效果。重叠应注意它的消极的影响，如人头上长棵树，或图一底关系不明显使形象变形，或破坏形象的完整性，这都是构图所应避及的问题。

形的构图要明晰、精练。明晰就是画面主要的形象轮廓要清晰，特别是在复杂的景物构成中，不要使主要形象淹没在繁杂的景物中。我们常说的悦目，形状的明晰性就是条件之一。这是构图的重要原则。精练是说景物不要太复杂，要求构图所使用的东西不超出要达到的特定目的所需要的东西；或是说在复杂的景物构成中要建立良好的秩序，主次分明，错落有序。此外，还要使形状有准确的结构状态。使人一眼就能抓住眼前物体的粗略结构本质，能够极容易地把它们想象出来，并了解形状的意义。“精练”与“复杂”是相对立的，对于一件艺术品，要注意精练，然

而，最低限度的复杂性和丰富性也应该是不可缺少的。只有这样才能有审美的效果。

三、象与构图

象与形有很大的不同，形只是物体的轮廓，象除轮廓之外还有立体形状、质感特征。此外，它有明确的具体事物概念。象是十分具体的事物的写照——具体的"这一个"人或物。

摄影的象有真实模拟自然的性质。象的素质与绘画的象是有区别的。自摄影术诞生以来，就给西方绘画提出了一个尖锐的问题。绘画就不再追求以真实描模对象为宗旨了。在描模物象方面最为逼真的就是摄影，摄影的象的精确性，达到惊人的程度，可以将对象再现得非常逼真，以至不爽毫发，这是任何其它造型艺术所望尘莫及的。象的真实是摄影本性的表现。但是这并不影响它可以有变化，这变化就使我们有发挥造型的可能性——使象具有多样性，然而又不失摄影的本性。

在象的层面上，有哪些变化呢？首先是客观对象自身的变化，它特别表现在人物对象上，它是象的变化最具代表性的对象。又因人是摄影最重要的表现对象，所以我们可以人物自身的变化来看象的变化，这变化就是大家所熟悉的动作、姿态、表情的变化。其次就是在不同的光线条件下，象有明暗配置及色彩结构的变化，明暗配置表现有明暗面积的大小、明暗层次、明暗的对比的不同；色彩结构表现有色块的大小、彩色的配置、色彩的明晦不同等，使象产生变化。象自身的变化之外，还表现在摄影者在不同的观察角度上，所看到的变化，在同一观察角度上看到的是上述两方面的变化，不同的观察角度看到的是对象结构上的变化。此外，摄影者在象的表现上，所运用的表现手段、技巧不同，也可使

象发生变化，如运用镜头的特性对“象”进行夸张、变形；用胶片、曝光及洗印条件，变化“象”的明暗层次、明暗对比，以及运用制作技巧变化“象”的影调、色彩结构，如影调分离、色调分离等，使象有异样的形式的感觉。“象”还有很强的主观性，在日常生活中大家都有这样的经验，在风景观赏中，常指某石峰为某人、某物，甚至成为重要的景观之一；在摄影造型中也常有拟某物为某“象”，如一段树干拟似人体，一只青椒拟似一张人的面孔，等等。引发人们的想象，耐人寻味。实际上这都是人的主观的“象”的外化。因此，为了一定的艺术效果，“象”还可以被看做是主观表象的“象”。概括地说，在象的层面上变化是十分丰富的，这些变化在象的构图中，都是可以考虑的因素。

大家都知道，在造型艺术中，对“象”有“形神兼备”的要求。“形”是外部形式，“神”就是精神面貌、内在气质。如阳刚或阴柔的气势，壮丽与秀美以及人物的精神状态、个性等等。“形”的变化是丰富的，是否所有变化的“形”都能很好地表现出“神”，是不一定的。因此，在“形”的表现上要进行选择。古人论画说：“造化入画，画夺造化”，“夺”最难。“造化”即天地自然的景象，它有形影，人们都可以看到，获得它比较容易。天地自然的景象有“神韵”，这是它的内在美，是一般人们所看不可见的。画家要能“夺”得其“神韵”，才是真画。这说明了“象”的“形神兼备”的重要意义，只有“象”的形，没有“象”的神，是不可取的。

前面我们曾谈到“象”与“形”最大的不同，是“象”有明确概念与意义。对此，我们还应该了解，它还有多意性，“象”有其本意，如一把刀是一个利器。但刀在不同的条件下，又有不同的含义，如可是加工工具、武器、凶器等；又

如人像有不同的“人格面具”，人在家庭生活或亲人面前是一个样子，在工作场所或是在领导面前又有不同的面貌等。这都说明了“象”有多样的表意性，这就给“象”的表现以极大的创作自由。

在艺术创作中，“象”的表现不完全依模拟为宗旨（只有人物肖像另外），人不应该把大自然已经完满造成的东西再制造一次，来显示对大自然的真诚，而应该看作是美的创造。我们眼界要开阔，思想要活跃。不论是借鉴，或是来自现实的启示，都应在摄影艺术的发展上做出贡献。

四、象组与构图

象组即“象”的组合，也就是“场面”。与象层不同的是：它已不是单独的“象”所表现出的内涵，如果从语言学的角度看“象”，它好比是“词”有它自己的词义，象组就相当于词的组合，它的内涵表现在结构的关系上。例如一幅人像表现的是这个人怎么样，而两个人物就表现出在做什么，或是怎么回事，已不是单指某人了。象的组合一般说来，总是在一定的事物、情节中联系在一起表现出特定的意义。

象组有自然的状态与主观的状态两类。自然状态就如生活的图画，象的组合有一定的自然联系。这样看来，象组好像就是自然面目的表现了。其实不然，例如一个生活场面，往往是纷纭复杂的，象的形式有丰富的变化。如果我们将生活场面看作是一个语言环境，那么就会看到有些象的联系是符合语境的表意的，有些看来又好像是与语言环境没有什么直接关系。但是，在特定的环境中，没有关系的象的组合，并不一定就没有意义，如果我们单独地审视它，就可以发现它具有不同事物的性质与意义。摄影家的创作往往就表现在对不同事物的认识上，它就具有人们常说

的，发现新事物的意义。象的组合意义是广泛的，往往一些偶然的组合却可以揭示深刻的内涵。这是象组的一个极具表现力的形式。如图十八《如今的闺女真敢穿》，由于摄影的取景，在纷纭的人物活动中，将老人与穿着时髦的女孩联系在一起，表现了社会的变改，观念的变化，现代生活的面貌。老人与年轻人在生活中本是十分平常的，但在构图的结合中却使之升华，具有了丰富的思想内涵。当然，新事物的发现并不是说一定是在特定的某个生活场面中，它可以在任何地点、任何环境中发现有意义的象的组合。这就需要摄影家有一定的修养，了解象的组合的语言意义，也是必不可少的知识。在这种情况下我们就说象组表现有一定的主观性质。此外，象的组合的主观性还表现在一些创意的创作中，如选择的对象组合为在现实中并不存在景象，而完全是主观想象的景象，以表现某种主观意识或情感。这在摄影作品中也是常见的。这就如电影的"蒙太奇"手法，两个不同的对象的不同组合，表现不同的意义。在图片摄影中，在纷纭万状的客观世界中，将一些看来没有多大联系的对象，经过构图的联系可以产生很具有内涵的事物，这也正是摄影者发挥其创作才能的地方。

象的组合联系有形式上的和内容上的两种。形式上的联系，如相互的呼应。这种联系具有构图形式结构的意义，当然在事件中也是构成内容的重要方面。有时在形式上我们看不到有什么联系，但在内容上它们是联系的。

第二节　构图的整体性

上节我们谈到画面世界是一个层级结构，为了说明问题的方便，我们对它们进行了独立的讨论。在每一层级中都包含着构图值得考虑的问题。但终究我们看的是一幅画面，一幅构图，因此说它们只能是一个统一体的各个层次，这各个层次有各自的结构特性。但在一幅构图中，它们是互相联系、互相支持建立的一个系统。根据系统论的观点，任何事物都是一个系统，系统就是各层级、部分的结合。系统的观点有几个原则，其中第一重要的原则就是整体性原则，就是要人们在认识和表现对象时，从整体出发，始终注意认识、掌握整体性的特性与功能。系统方法并不排斥对部分的认识和表现，而且要求给部分以充分的重视，但对部分的认识和改造要从整体目标出发。系统论的观点强调事物的秩序性和整体性。秩序性体现着事物的规律及其可知性，而整体性强调事物各部分之间的有机联系。只有把事物各组成部分看做一个有机整体，才能找到事物内在的联系及功能间的相互影响。整体与部分之间的关系是，整体不是各部分的叠加，整体的功能大于部分的功能。整体结构中的任何层次（部分）上的变化都会影响到整体结构的效果。

我们在前面所讲的主体、陪体、环境的有机组织就是说的建立整体的秩序，没有秩序就没有整体。我们在层级中谈到各自的性质，但只融合在整体中才有意义。例如一个轻松、欢乐的场面，整体输出的信息是乐观的情绪时，在形素层上要求烘托欢乐的气氛，因此不论明暗的配置、色彩的运用、线条的运用，都应适应这种整体的性质，如色彩柔和一些、色调明快一些、线条流畅一

些；形状层也要给予支持，提供动态的形状、灵活的线形结构的形体，如果是呆滞的、单调的形状就与之不相适应了；在象层就要有生动的姿态、动作；在象组层就要有变化的象的组合。这样才能实现整体的功能。例如彩图 10《陶醉》这幅作品中，淡蓝绿色的基调，柔和的对比；变幻的纱形和变幻的云形，使人似见非见的象和动态的相互配合，就使人完全沉溺在“醉”意之中，疑幻疑真，变幻生象，很好地从整体上使人感到心醉神移。如果在任一层次上不相协调，都将破坏主题信息的输出。又如彩图 13《水花》（刘向群摄。获全国优秀摄影作品鼓励奖）这幅作品，那鲜明、饱和的红绿色彩，明快的明暗对比（使水花鲜明突出的条件），水花的自由形状与大小错落相间的面形，人物的神情、姿态的变化，构成了流动的“诗”，庆幸、欢乐尽在其中。整体的倾向性汇成了涌泉般的喜悦之情。不论我们从形素层、从形状层或是象组层都可体味到这种欢情，我们从第一眼的整体直觉，到各部分的分析都一次次地受到欢乐的冲击，再来体验整体就将这种情绪推向了高潮。如果某一个层级处理不好，那将会对整体是个极大的破坏，我们设想，如果人的动势、样象呆滞，或是明暗对比较弱，那么一定是使人感到美中不足，由于遗憾而减弱欢情的发展（欢情的享受）。

在整体性中，还有一个方面是值得注意的，即内部结构的变化性，指部分的变化。在摄影中常常遇到这样的情况，即部分的强化，例如形素层的强化——就像印象派画家对色彩的特性运用；形状层的变化——特别突出轮廓形式；象层的变化——特别强调象的姿态；或特别强调象的组合，它们都会对构图的整体风格有极大的影响。

画面世界层级的观念，我们从内部结构着眼分为四个层级。这是层级的一个方面，我们还应该认识到任何事物都可以根据不同

的条件来划分层级。因此，除上述之外，还可以分为视觉层次与心理层次。当然，前面的结构是属于视觉层次。它们都是可见的，但也都是由理性的分析所致，而直接的视觉层次，是受视觉的刺激所形成的效果。例如一幅画面明亮的部分有突前的感觉、暗的部分感觉后退；或在亮的基面上，暗的突前，亮的后退。好像可以感到景物是在立体空间中展开的一样，这在构图组织上是很重要的。纵观摄影作品，这种视觉层次鲜明的，就清新悦目。

构图的层级性，可以扩展我们的视野，给构图与造型提供更多的可能性；整体性是构图的一个原则。很好地掌握这两方面，在构图创作上，就能获得极大的自由。

【思考题】

1. 画面的层级结构分析了哪些问题？
2. 形素有什么作用？
3. 形状对构图有什么影响？
4. 象在构图中有什么变化？如何认识象的结构意义？
5. 如何认识画面是一个系统结构？什么是整体性？

【实习作业】

实习（一）

目的：本作业的目的在于通过对静物的组织拍摄，锻炼构思和画面结构及象的组合能力，并了解照明对构图及“象”的表现的影响。

内容：拍摄静物作业一组。

方法：选择不同形状、质地、色彩、大小的静物对象若干件，在室内运用灯光照明，进行拍摄（没有条件的也可在室外日光下进行拍摄）。在拍摄前，先准备好一个静物台，

用三脚架确定好拍摄位置（以便观察静物布置情况）。先用两件静物组织拍摄，然后用三件、四件静物组织拍摄。在静物组织中，注意位置、形状、面积、色调的配置。在照明处理中，运用不同性质（软光或硬光）、不同方向的照明，观察其效果，然后进行拍摄。

要求：表现好静物的形状、质感、色彩，构图要完整，形式要悦目。每一组静物，要选择几个方案进行拍摄。作业完成后，选择不同效果的照片分组进行整理粘贴。然后进行分析、比较，作文字总结。

实习（二）

目的：本作业的目的在于锻炼对一个对象，进行多面貌的表现，了解“象”的变化。锻炼“象”的表现能力。

内容：以人、物为对象，各拍摄一组照片。

方法：人物像。选择你所熟悉的人为对象，在不同的生活或工作环境中、在与不同身份的人物交往中，表现他（她）的形神面貌。物象，可随你的爱好选择方便的对象，景物要简单一些，主体对象要鲜明，在不同的光线条件下，选择各种拍摄角度进行拍摄，也可运用不同的拍摄技巧、制作技巧进行表现。

要求：照片所表现的人或物，都要有形、神的不同。作业完成后。分组进行整理粘贴，然后进行分析、比较，作文字总结。

实习（三）

目的：本作业在于通过“象”的组合，开阔思路。提高摄影创作能力。

内容：1. 选择拍摄“象”的组合照片一组。

2. 组织拍摄“象”的组合照片一组。

方法：作业1,到生活环境中去，注意观察，进行抓拍。选择象的组合，有表现常态关系的，有表现非常态关系的。对象可以是人或物。

作业2,可在摄影室内（亦可在室外），根据构思进行常态与非常态的组合拍摄。可以是人或物，也可以完全用静物进行组合。可以运用任何表现手段或技巧进行处理。

要求：常态的要表现出事物本身的意义；非常态的要表现出一定的思想观念或生活情趣，无论哪一类都要有一定的形式美感。作业完成后，选择有对比性的，分组进行整理粘贴，然后进行分析、比较，作文字总结。

第八章　构图形态及其功能

本章提要　构图形态，即构图的艺术反映形式。前述画面世界与客观世界的关系，是从宏观的角度谈构图的艺术反映形式。构图形态是单就画面谈构图的形式结构。构图形态在摄影艺术中，同在其它造型艺术中一样，有多样的变化。本章将构图形态分为具象、抽象，常态与非常态几类，分别说明它们不同的表现形式与功能。

构图形态，即指摄影艺术的反映形式。这里所说的“形式”，不是指一般所说的艺术作品的内容与形式，而是指在某种艺术观念指导下对现实的反映形式。这是一个内容十分丰富的问题，这里仅就直接影响摄影构图形态的问题做些讨论。与之相关的，首先遇到的就是摄影对现实的反映是再现的抑或是表现的问题了。应该说这个问题在摄影中有很长时期没有解决得很好。再现与表现本来是艺术创作中同时存在的问题，但很长时期有些人却把它们对立起来。大多数人总是强调再现，排斥表现，如果有人提倡表现艺术家的主观世界，就被指责为唯心主义。自开放以来，艺术思想的变革，给予了表现应有的地位。由于长时期的思想禁锢，产生的逆反心理，有个别人又走向了另一个极端，只讲表现不讲

再现，甚至排斥再现。有人还把表现艺术家纯粹的自我作为艺术创作的唯一目的。其实，任何艺术既是再现的也是表现的，在艺术实践中，只不过有所偏重而已。偏重于再现，或者偏重于表现，是与反映什么有关的。我们知道人类的生活既有外在的方面，又有内在的方面。两者是相互联系，而又有区别的。因此，在艺术创作中对现实的反映，既有对外部客观世界的再现，又有对内在精神生活的表现。对外部客观世界的再现，侧重于细心地观察，发现现实中那些美好的事物，把它化为艺术形象；对内在精神生活的表现，是侧重于省视，体察主体内心的思想感情，并通过联想、想象，把它化为人们可以感知的艺术形象。当然，在艺术家把他们内在的思想情感化为可以感知的艺术形象的时候，不可能没有对那曾经引起这种思想情感或可以形象地传达出这种思想情感的客观事物的描绘。这说明表现不可能也没有完全脱离再现，因为艺术家的情感终究是来自现实，是现实的生活、个人的生活经历、历史的文化习俗孕育产生的。表现虽然不能完全脱离再现，但它所指向的领域终究还是人的内在精神世界，这个艺术表现的偏重与再现的区别还是存在的。

我国摄影界长期以来，在现实主义理论的规范下，摄影构图形态多是现出单一的模式，这实际上是对再现与表现的一种错误的认识所导致的结果。实际上只要是艺术，那么再现的本身也不是它的目的，正如我们所常说的，艺术反映要比现实更集中，更完美就是证明。人们也常说“江山如画”，正是说明了江山不如画。因为画有人工的创造，可以尽善尽美。如肖像摄影，无疑是要求逼真的，但摄影家拍出的人像仍要求比原来的人更美。古希腊亚里斯多德的美学是最重视模仿的，他也说：“画家所画出人物应比原来的人更美。”显然，这不是单纯地再现所能做到的。这些道理

是人们所熟知的，在实践中不论是否有这种意识，实际上也是这样做的。但是，由于思想的禁锢，在反映上总是放不开手脚。既或主要是表现的，也只在模仿的前提下，进行表现。近些年来，艺术思想的变革，在认识上，在实践中，在摄影的艺术反映形式上，呈现出了丰富多采的面貌。概括说来，不论是再现的、表现的，具象的抑或是抽象的，创意的构图形态都有所表现。没有了思想的禁锢，这样就给摄影家的艺术创作以极大的自由。因而，繁荣了摄影艺术创作，呈现出了“百花争艳”的局面。以下我们将摄影构图形态，从具象与抽象的造型上，分别加以讨论。

第一节　具象构图形态

具象是与抽象相对而言的，它们是关系到艺术对现实的反映形式的一个重要的问题。我们上面所说的再现与表现的形式都和它密切相关。这是分析艺术的反映形式不可忽略的一个重要问题。艺术作为对现实的反映，在这个意义上，一切艺术都是具象的，都是可以述诸于视觉的，不同于抽象的概念。概念虽然也是从可感知的事物中抽象出来的，但一当抽象出来之后，它就如恩格斯所指出的那样，“是可以意识到的事物，而不是可以感觉到的事物”。具象通俗地说，就是可以直观的事物形象。具象的构图形态，就是指可以直观的事物形象为基础，进行构图表现的一种形式。由于摄影是面对客观世界的景色进行造型的，所以，它在摄影艺术中是大量的、普遍被采运用的一种形式。我们知道艺术不是对客观世界自然主义的摹写，它由于创作主体的艺术观念、审美

意识不同，而对客观世界景物的描写也就不同，因而就表现出不同的反映形式。因此，它又表现为多种不同的构图形态。我们将它分为常态与非常态两类，进行讨论。

一、常态构图

常态构图，如我们上述的再现的反映形式，它有现实的时空，现实的物象，是现实的生活的图画。表现有更多的物情，有明显的生活情趣，是摄影构图中最大众化、最易为观众认同的构图形式。对不同文化层次、艺术修养高低不同的观赏者，都能与之沟通，收到共鸣的效果。常态构图，是我们上述的常期遵循的构图原则，它是艺术表现的一种重要形式，这本是无可非议的。但是由于长期只是这单一的主张，在某种意义上排斥了它种形态，因而使人们感到它有一种陈旧的感觉，这实在是一种误会。作为一种构图形态，它是有生命力的。它的构图结构形式，讲究客观世界的特征，即空间的表现、立体形态的细致描绘、面的转折变化、物体的质感、机理的表现，光线的性质、方向以及画面构图中明暗层次的配置等，都与客观事物有直接地联系，如人们日常生活所见的景象。在象的结构上讲究主体、陪体、环境的处理，主体有完整的形象，主体的位置安排要突出，环境的处理要典型，这些就是常态构图注意的问题。但它也不是对客观世界的自然主义的摹写，它是经过摄影家精心选择处理过的艺术再现。常态构图要求符合自然的规律，应当符合社会生活自身发展的客观必然性。常态构图讲求构图的完整，内容的表达，多借助于物象本身的意义，十分重视事物内容的表现。在形式上，注重形式法则，如均衡、多样统一等，具有现实的时、空观，有如对现实生活的直觉。

常态构图的基本特点就是对各种事物的现实形象的描绘。当

达到成功的境界时，人们常常用所谓“惟妙惟肖”或“栩栩如生”来形容。常态构图有很好的叙事功能与纪实性。老摄影家吴印咸的《白求恩大夫》就是一例。完整的构图构成一个独立的画面世界，能将人们的视线留驻在画面中，构图所提出的问题在画面中都能得到解答。诸视觉要素有良好的结构，不论是影调、线条，还是主、陪体，环境的关系方面都处理得很好。有很强的景物情趣，及事物本身的意义。

常态构图又有风格的不同，如绘画性的，纪实性的。绘画性构图，特别注重景物主、陪体的关系及位置的安排，注重影调及色彩、光线处理，注重构图的形式法则的应用，注重景物的简化与画面构成的秩序。如上述老摄影家吴印咸的一系列作品，都具有这种特性。纪实性构图，相对说来，则更注重景物的自然形态，有时为了显示其自然性，往往在画面中保留一些客观世界纷纭复杂的痕迹，以显示其自然的生动性。著名摄影家卡尔·勃勒松的一系列摄影作品，就具有这样的特性。

二、非常态构图

非常态构图是相对于常态构图而言的。它也是正常的，并非是怪态，只是为了区别上述形态而言，这里没有任何褒贬之意。说它是非常态的是指画面的反映形式与客观世界的景色并非完全一致，或说与人们日常所见，或说与人们的视觉习惯有所不同。它有较多的变化，其表现如下：

1. 不拘泥于现实物态，而是根据摄影家的表现意图，把对象表现为他所想象的样子，这是摄影家对客观世界的主观关照。常见的非现实物态构图，例如，图四十七《浩气长存》(张成军摄。1949-1989中国摄影艺术作品选）摄影者运用摄影角度的变化和制作技巧，使物象呈上实下虚的状态，并将物象向纵向做透视伸展，

有一种向上升腾的力量，表现出一种轩昂、崇高的气势。又如图四十八《乡间小路》（黄成江摄）对景物进行了高度的提炼与概括，客观物象的立体形态、质感，以及明暗的影调层次，都被省略掉，画面只用黑、白两极影调表现客观景象。另外，用色彩将物象表现为与人们正常视觉完全不同的感觉和一些夸张的、变形的影像也都属于此类。

2. 不拘泥于现实的时空，它可以将不同时空的景象融入一幅画面之中。如彩图 14《大地生生不息》（王苗摄。中国摄影艺术作品选）将不同时间、不同地点的不同事物组织在一幅画面中，表现一个主题。又如彩图 15《日月》（陈长芬摄。同上。）将日月联合组成一个形象，表现

图四十七 《浩气常存》 张成军摄

图四十八 《乡间小路》 黄成江摄

一种观念。这种时空错位的构图形态，不仅表现在不同现实时空的物象组合上，它还打破了现实时空与心理时空的界限，将现实时空与心理时空的景象组合在一起，如彩图 16《牲灵》(姜振庆摄)，一个现实的牧羊场景与一个心理表象的羊群的景象组合在一起，表现某种意境。

3. 反常规的构图。它是一种对传统的思维定势的突破。

图四十九 《我的同学》 许涿摄

指无一定模式限制的构图形式，中国画论讲“画有法，画无定法。”（清 方薰撰《山静居画论》)。反常规的构图形态，就是一种无定法的构图形态。实际上“无定法”，也是一种“法”。它较之“定法”是一种有更多的变化的“法”。在这样一种思维定式的指导下，在构图上就有了很大的变化。如构图讲画面的视觉均衡，不规则构图就不讲均衡，如图四十九《我的同学》(许涿摄）人物相貌置于画面的右上方，

图五十 《骑车族》 王彤摄

左方留有很大的空间，从传统的观点来看画面是不平衡的，然而却给人以新鲜感，有较强的视觉冲击力，给人有思索的空间；构图讲究水平与垂直线的正常表现，不规则构图就不讲水平与垂直，如图五十《骑车族》（王彤摄）画

图五十一　田捷明作品

面中的水平线与垂直线都是倾斜的，表现了在运动中的动态意象；构图讲究集中，不规则构图就不讲究集中，如图五十一，田捷明的作品。画面表现了三个人，分布于画面的左下左上与右上角，象只占有很小的面积，似几个点，画面大部是单一的暗影调。人们在构图中通常以“黄金分割”为构图的规律，经常以“黄金分割”线的位置为画面水平线与垂直分割线的位置，经常规定主体在画面中的位置，画幅的比例也常采用“黄金分割”的比

图五十二　《黑是黑　白是白》　蒋晓涛摄

例。而不规则的构图，反其道而行之，在画面构图中往往将水平线放在极大的分割比例上，或将主体处理在远离"黄金分割"点的地方，或处在紧靠画面的边缘上。又如常规构图中需要建立视觉中心、趣味中心，比较集中统一，而不规则构图却造成多中心的形态，使人感到独特的意味。又如常态构图讲求形象的完整，而不规则构图则有意将对象只表现出部分，将一部分留在画面之外，如图五十二《黑是黑 白是白》(蒋晓涛摄)对象只表现了头的一部分，在人像的上部留有很大的空间，从现象上看，有如视觉错位的效果。又如常态构图，讲究清晰的景物影像，而非常态则用虚像构成画面形象。如图一《逆风行》。总之，是一些为常态构图所避忌的构图形态，都能得到恰当的运用，使构图形式有丰富多采的变化。常规的构图模式与不规则的构图，都是在个人审美趣味的基础上产生的，也是适应不同的表现要求运用的，它们不是相互排斥的，而是可以相互融合的。在反常规与常规的结合中，使人感到既熟悉又新鲜，并使人感到强烈的视觉冲击力，而又给人以亲切感，从而产生了很强的艺术表现力和感染力。

非常态的构图，还

图五十三 《无题》 谷大象摄

多表现于创意的构图中。在这种构图中完全不同于现实的时、空；现实的事物，主要以创作者的想象所确立的构思，进行画面的形象结构。如彩图17《秋叶》(法国　让・丹尼尔・勒穆瓦纳摄。获第五届国际影展银牌奖)、图五十三《无题》(谷大象摄)、图五十四《8/5》(意大利布鲁诺・布拉吉尼摄)、图五十五《作品3》(高大鹏摄。《中国现代摄影沙龙1988展》)。此类作品众多，不胜枚举，但仅从几例中，我们就可以看到，它的特色不在于表现客观世界的事物，而是精神世界的反映。或表现某种情感，或表现某种思想、观念。

图五十四　《8/5》
(意大利) 布鲁诺・布拉吉尼摄

纵观现代摄影，呈现出多样化的发展趋势。摄影艺术观念的变化，新的审美情趣，大大丰富了摄影构图形态的变化。另外，摄影器材的发展，及对摄影构图表现力的探索，也为摄影构图提供了很大的可能性。例如变焦摄影，就是这样产生的。各种摄影技巧和制作技法也使摄影构图发生了变化。不同镜头、附加镜及后期制作加工都是摄影者探索的区域，如超广角画面构图效果、多

棱镜、光芒镜、彩虹镜的效果，在后期制作中的旋转放大、多底合成、影调分离、色彩分离、中途曝光等等。许多摄影家索心探讨、创新，有一些人并力图形成个人风格，这就使得摄影构图不断发生着变化。

图五十五 《作品3》 高大鹏摄

常态与非常态各是一种表现方法。运用恰当都有很强的表现力与审美价值。如果将两者作比较就会发现，常态有较强的叙事性，而非常态则更重表意性；常态构图较严肃，造型细腻、精到，而非常态较为粗犷，更着重于视觉冲击力；常态注重物情的表现，而非常态注重象征意义与写意性及主体意识的表现，两者形式美的追求也各不同。

常态与非常态是一个对比的说法。任何表现形态，在一定历史条件下是属于此，而在另一个文化背景下又可能属于彼。现在的非常态，经过一定时间考验，确认为是行之有效的表现方法，并被大家所公认，成为规律性的东西时，也可以称为常态的了。常态与非常态有两个含义：一，以客观对象为标准，那么就是与此不相同的都被称为非常态；二，以传统表现方法为标准，那么与传统方法不同的都可以称为非常态了。从这个意义上说，非常态就是变革、革新，它该受到鼓励和发扬，它永远是促进摄影构图

发展的必不可少的因素。实际上在我国的发展就是如此的，表现出了对现状及客观世界的不满足。这也是符合艺术发展的规律的。纵观艺术发展历史，都可以发现，任何流派的诞生都是某种艺术本身的变革，都突破了原有的模式，而建立了新的秩序，这是艺术对客观世界的关照及对主观世界的反视的新的发现，在任何一点上都可能索心研究、比较，从中发现新素质，从而促使其在艺术上有所变化。这就是新生的萌芽。当然在创新上视角要宽阔，不能钻牛角尖，要找到生命力的定位。

第二节　抽象构图形态

从艺术史中，我们知道，抽象形态在历史上主要表现于形式主义的抽象主义流派的作品中。这个流派产生于 19 世纪末至 20 世纪初。抽象主义认为，艺术家的使命仅仅是表现艺术家本人的下意识的感觉，所以他们不描绘客观世界的现象。他们的作品或者是斑点和线条的组织，或者是色彩、形状的结构。他们的特点在于不通过对某一事物的具体形象的描绘来表现情感。“从抽象绘画的形式来看，大体有以下几种情况：一种强调‘秩序’，那些严格的几何形构图就是如此，它追求一种单纯、安定、宁静的效果，有时也带有神秘崇高的意味。另一种强调‘错杂’（英国美学家荷家兹曾把它作为一种美的形态加以专门的讨论），据说这是艺术家自我‘内在需要’或‘内在精神’的表现……它大量应用各种不规则的线、形、色的错杂的组合，力求表现某种骚动不安宁，不可明言的感情……最后一种处于上述两种之间，即‘秩序’与‘错杂’之间，至于这种结合所产生的效果，可以视其偏于‘秩序’或偏于‘错杂’而分别与上述两种效果相近。”（摘自：刘纲

纪著《艺术哲学》365 页）

抽象在哲学中，指的就是“概念”，“概念”虽然也是从可以感知的事物中抽象出来的，但一当抽象出来以后，它就只是可以意识到的事物，而不是可以感觉到的事物。“概念是概括大量个别现象的结果。在概括的过程中，我们摒弃偶然的因素、非本质的特性，构成反映现象、事物之本质的、主要的、决定性的联系或特性的概念”（见简明哲学词典，684 页“概念”条）。艺术是对现实的感性直观地反映，在这种反映里，决不只是对感性现象的一种机械的和无目的的记录，而是包含有对事物的内在本质的揭示。既然艺术的反映包含有对事物的本质的揭示，那么，在这种反映里就必然包含有抽象。因为没有抽象，就无从认识和揭示事物的本质。从这个意义上说，在艺术中，艺术形象所揭示的事物的本质就是抽象的。但是“抽象”在艺术中，还有另一种含义，即不通过对客观具体事物的描绘去揭示事物的本质。而是通过各种同人的内在精神、情感相对应的具体可感的形式表现出来，在这个意义上，艺术就不需要处处去模拟再现外在的某种具体事物的形象。

图五十六　《城市之光》　杨晓利摄

抽象形态，为什么能表现人的内在精神、情感？这首先因为在情感与形式之间存在着对应关系，因而使特定的形式能够表现特定的情感——这特定的形式是人类长期生活实践经验的积累所形成的。

抽象在艺术中的表现是多样的，从总体来看可以分为两类：一类是“不完全的抽象”；一类是“纯形式抽象”。

“不完全的抽象”即保留部分具体现实物象的特征，而忽略部分特征。有人谈到中国画就有抽象的成分，就是指有忽略现实物象部分特征的性质。在摄影构图中它不能像绘画那样随意的运用单纯的点、线、面、形、色以形成构图，然而，具有倾向性的构图是存在的。摄影往往是在提炼现实物象中纯化形态。如将局部细节省略加强整体性。如外形的提炼，主要着眼于轮廓而忽略细部，构成面与形的结构形态，如彩图18《神曲》（侯钦孟摄）以及具有这种性质的其它图例，都属此类。其次，明暗层次的提炼，从明暗、光影去观察，省略中间层次，强调黑白两极的对比。如图五十六《城市之光》（杨晓利摄。获第十五届全国影展铜牌奖）、图四十八《乡间小路》（黄成江摄），都属此类。它们都是保留部分现实物象的形态，而省略大部分物象的细部的特色。这类构图是人们乐于接受的，在摄影构图中，是有生命力的。

“纯形式抽象”即完全没有具体物象的特征。在艺术理论上许多人讲的就是“纯形式抽象”。其实，这种形式，也都是从现实得来的，并不是神秘的精神的产物。那用来表现情感的“纯形式”虽然是艺术家的创造，但最终是从现实而来的创造，因为它使用的点、线、形、色、结构等等，虽然不描写任何具体实物，但终究不是艺术家头脑中的产物，而是从现实世界取来的。它们之所以能够用来表现某种情感或所谓“意味”，也因为它们在人类漫长的生活实践中已经使人产生了感情，具有了某种“意味”，正因为这

样，那些声称艺术是同现实无关的"纯形式"是完全出自他们的神秘地创造，这是谎言。他们在表现热情、骚动不安和刺激性的情感时总是要使用红、黄、紫这一类颜色，而不使用浅蓝、浅绿、浅灰这一类颜色，至少也是不以这一类颜色为主调……抽象主义画家表面看来可以不管现实而创造出各种点、线、面、形、色、结构的抽象形式，但他们终究不能任意的决定和改变点、线、形、色、结构和特定情感之间的对应关系。在摄影构图中，在现实物象中纯抽象的线、色、形的构成是很少的。但是，在艺术中既然存在纯形式的构图形态，同时，这种纯形式与人的情感有与之相对应的关系，因此，总是有人会用各种方法和手段寻求纯形式的表现。这种表现有时并非完全如绘画中的线、形、色的随意的结构，但往往能借物的细部、肌理构成线、形、色的构图形式，它虽有现实具体物象的基础，但有纯形式构成的倾向，如彩图 19《镶边的河和老松树》(英国 帕特里夏·麦克唐纳摄《中国摄影》1994·6)、彩图 20《石纹》(美国大卫·门奇摄《中国摄影》1994·4)。

这里我们要特别说明，抽象的构图形态，并非我们所主张。但是，抽象形态对形式与人的情感的对应关系，以及形式的表现力和感染力的探索，对摄影艺术创作是有启发性的。因此，我们应该研究它，了解它。

【实习作业】

实习（一）

目的：夸张、变形的构图练习。

内容：1. 拍摄形状变形的照片一组。

2. 拍摄影调变形的照片一组。

3. 拍摄色彩变形的照片一组。

方法：对象可任意选择。形状变形的可运用镜头，拍摄距离、

拍摄角度等，观察对象形状的变化进行拍摄。影调变形和色调变形的可选择光线条件、运用光学附件进行拍摄，以及后期制作加工。

要求：效果鲜明。形象要有一定的意味。作业完成后，每组选择有代表性的照片若干幅，分组整理粘贴好、进行文字分析、总结。

实习（[illegible]）

目的：非常态的构图练习。开阔视野，锻炼、提高表现能力。

内容：1. 拍摄不以“黄金分割”为准则的构图作业一组。

2. 拍摄不完整形象的构图作业一组。

3. 拍摄你认为具有创新意识的构图作业一组。

要求：构图有新颖的视觉感受，要表现有一定的意味或情感色彩。作业完成后，每组选择有代表性的照片若干幅，分组整理粘贴好，进行文字分析、总结。

彩 色 附 图

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝北京电影学院图片摄影专业系列教材　摄影构图
作者＝ＢＥＸＰ
页数＝２００
下载位置＝ｈｔｔｐ：／／ｂｏｏｋ３．ｓｓｒｅａｄｅｒ．ｃｏｍ．ｃｎ／ｄｉｓｋｄｍ／ｄｍ２１／０３／！００００１．ｐｄｇ

目　　录

第一章　美学与摄影

第一节　什么是美学和摄影美学 …………………… 2
第二节　搞摄影，应该学点美学 …………………… 6

第二章　美是什么？美在何方？

第一节　关于美的本质 ………………………… 14
第二节　美与艺术 ……………………………… 22
第三节　义不容辞的职责 ……………………… 30

第三章　摄影作为艺术

第一节　摄影艺术的一般审美特征 …………… 34
一　艺术是人学 ……………………………… 36
二　用形象来“说话” ………………………… 39
三　要以情动人 ……………………………… 48
四　艺术需要形式美 ………………………… 55

第二节　摄影艺术独特的审美特征 …………… 57
一　摄影本体意识的觉醒 ……………………… 57
二　通过对比认识摄影 ………………………… 58
第三节　摄影艺术的局限性与假定性 ………… 74

第四章　摄影艺术家的审美创造

第一节　审美意识在创作中的地位 …………… 80
第二节　对客观世界的审美把握 ……………… 83
一　直观记实　形散神聚 ……………………… 84
二　微观探心　形变神显 ……………………… 97
三　宏观哲理　形神超然 ……………………… 106
第三节　摄影家的创作思维 …………………… 112
一　美的发现和感知 …………………………… 114
二　美的提炼和酝酿 …………………………… 121
三　美的创造和加工 …………………………… 141

第五章　艺术美的统一性和复杂性

第一节　艺术美有相对的统一性 ……………… 149
第二节　艺术美的常规表现形态 ……………… 154
一　幽雅（阴柔之美） ………………………… 154
二　壮丽（阳刚之美） ………………………… 154
三　崇高（悲剧之美） ………………………… 155
四　诙谐（滑稽之美） ………………………… 157
第三节　艺术美的多样复杂性 ………………… 160

一　功利与审美…………………………………… 160
二　审丑与审美…………………………………… 161
三　模糊与精确…………………………………… 166
四　纵情悲喜与啼笑皆非………………………… 169
五　继承与创新…………………………………… 172
第四节　形形色色的风格流派…………………… 176
一　产生风格的主客观因素……………………… 177
二　风格的类型和规范…………………………… 184
三　主潮与多样…………………………………… 189

第六章　摄影的二度审美创造

第一节　艺术欣赏的心理特征…………………… 194
第二节　从欣赏的角度调整创作………………… 196
一　藏露相宜　恰到好处………………………… 196
二　欲擒故纵　妙趣横生………………………… 198
三　含虚蓄实　移情共鸣………………………… 200
四　隐喻象征　借题发挥………………………… 202
第三节　曲径还须通幽…………………………… 204

后　记

彩色附图

第一章　摄影与美学

人也按照美的规律来塑造物体。[1]

——马克思

只有打开美的曙光之门，你才能领略认识的自由王国。[2]

——（德）席勒

爱美之心，人皆有之。中国改革开放以来，人们冲破"左"倾教条主义的禁锢，无论在生活上（如穿着、室内布置等），还是在艺术欣赏上都讲究起"美的享受"。正如古人所云："食必常饱然后求美，衣必常暖然后求丽，居必常安然后求乐"（墨子）。期盼着美好的生活和渴望通过艺术作品得到美的滋润，是人的正常欲望。同时，美还能陶冶情操、净化人的灵魂，孔子在《论语》中写道："兴于诗、立于礼、成于乐。"美育（诗乐）具有和德育（礼）同等的作用。人民向往美、社会精神文明需要美，创造美学

① 引自《1844年经济学—哲学手稿》。

② 引自《艺术家》。

价值的重任理所当然地落在了艺术家的肩上。

摄影，是近代影响最大的大众传播媒体之一，它既有文献实用功能和政治宣教作用，同时也是一门新兴艺术。摄影由于它使用工具的特殊（非手工技艺）和艺龄的年轻（仅有百余年历史），许多人（包括从事摄影专业人员）并不认为它能成为真正的艺术，或是认为它至多带有一定的艺术性，但它的主要职责是：报道、宣传、文献纪实，似乎和美学价值的创造关系甚远。记得70年代末，在中国摄影家协会理论部召开的某次研讨会上，有人提出肃清“四人帮”流毒，调整艺术和政治关系时，应该强调摄影必须具有审美功效。语出惊四座，当时引起不少争论。一些同志认为社会主义摄影以思想教育为重，强调审美价值会诱导人逃避现实，搞“风花雪月”小资产阶级情调，使中国摄影步入西方沙龙艺术的歧途。在他们看来，美只是一种闲情逸致，只是一种享乐消费。还有一些同志虽认为摄影不能光讲思想教育作用，应该具有艺术美感，让人喜欢、爱看，但他们认为美只是一种点缀装饰，只是一种传达内容的手法和形式。从中，我们不难看出，在摄影队伍中对什么是美和审美功能在摄影创作中的应有地位，还有不少模糊认识和困惑，这不能不影响我国摄影事业健康成长。因此，我们有必要下功夫，从根本上研究一下摄影和美学的关系，纠正对美的各种混乱看法，辩证处理好摄影作品的教育、认识价值和审美价值的关系。

第一节　什么是美学和摄影美学

美学，顾名思义就是研究美的学问。这种说法虽对，但太笼统和肤浅，而且常常会被误解为“美化”术，降低其哲理高度。现

在社会上就有滥用“美学”的时髦，如穿衣的美学、化妆的美学等，其实那些都只是讲美化生活的某种操作方法。

人类对美的研究，至少开始于2000多年之前。中国春秋时代诸子百家、古希腊和古罗马哲学，都有对美的探索和争论。但美学作为一门独立科学，人们公认是德国哲学家鲍姆嘉通(Baumgartem) 1750年发表《Aesthetik》一书起始。Aesthetik，这词引自古希腊文，它的基本含义是研究感性认识和形象思维。20世纪初该作传入我国被翻译为：美学。这一译法很简练，但汉字多义，常常会被人简单地理解为研究美丽或漂亮。

美学从本质上看，与其他各种自然科学（如化学、物理学、天文学、生物学等）和社会科学（如政治经济学、哲学等）一样，是人类认识世界和改造世界的手段.恩格斯曾说:“人离开动物愈远，他们对自然界的作用就愈带有经过思考的、有计划的、向着一定的和事先知道的目标前进的特征。”（见《自然辩证法》第144页）他说出了人类和一般其他动物的不同，人并不满足于低水平的生存和繁殖，总是不停地探索客观世界发展的奥秘（包括自然界物质运动和人类社会变迁），从而通过智慧的总结，把握其内在的规律，后又运用这些规律有目的地去推动历史前进和创造新境界。

人类在长期的社会实践中，是如何认识和改造客观世界的呢？马克思主义认为：客观世界是可知的．主要通过科学的、伦理的和审美的三种方式认识世界、把握规律，三者相辅相成，互为补充，从各个侧面、多方位地揭示事物真谛。举两个例子（一是社会现象、一是自然现象）来说明：

（一）对中国奴隶社会的认识、一方面可以从科学调研的角度去分析，如奴隶主对生产资料的占有和剥削他人的所得，可通过经济学的计算看出奴隶社会的阶级压迫；另方面也可从伦理、道

德、法律等角度去观察，如儒家的“克己复礼”、“刑不上大夫”就是上尊下卑、严格的等级观念，说明奴隶主和奴隶不平等的人际关系。此外，通过当时青铜器（如鼎、爵、觥等）的狞厉的美学风格，也能使人们感受到奴隶社会国家权力的残酷、恐怖。这三方面组合起来，我们便可比较完整认识奴隶社会的本质，从而得出必须推翻和否定它的主张。

（二）对树木的认识，也是从科学、伦理和审美三个视角剖析，我们才能比较深入全面揭示它们的内涵和价值。从生物学的角度，人们可以认识树的生长、发育规律，找到培育森林、增产果实的措施；从伦理（道德与法律）的角度，人们认识树木有利于环境保护后，从而规范人类爱护森林的行为准则，如自古就有“前人种树、后人乘凉”之说；从审美角度，人们则是从树木抗严寒、战风雨的顽强生命力，顿悟出人生哲理和精神启迪，如毛泽东同志在《咏梅》中写道：“风雨送春归，飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。”

毛泽东同志指出：“科学研究的区分”，是“根据科学对象所具有的特殊的矛盾性。因此，对于某一现象领域所特有的某一种矛盾的研究，就构成某一门科学的对象。”①从上述两个例子中，我们不难看出，“美学”的特殊性就在于从人类审美意识的角度去认识世界，它研究的对象不同于科学和伦理，科学是求真、伦理是倡善、美学是寻美；美学主要是研究人类如何运用形象思维和感情方式、感知与揭示客观世界，从而来推动事物前进。

众所周知，在万紫千红的大自然，在流光溢彩的社会生活，在

① 《矛盾论》引自《毛泽东选集》第1卷。

浩如翰海的艺术宝库中无处不有美，因此美学研究的领域也很广阔，它既涉及到自然美、社会美，又包括艺术美。有些人认为：艺术美是自然美、社会美的集中体现，因此只要研究艺术规律就等同于研究美学。这种观点是片面的。把现实（自然和社会）美排除在美学研究的范围之外，那就不利于弄清美的本质、无法深刻认识艺术美和现实美的关系。

美学，今日已发展成长为一门独立学科，有它特殊研究的对象和角度。但美学研究又不是孤立封闭的，它既面对客观存在，又剖析人的主观感受；它不仅要论证历史影响，而且还要考察不同民族、不同国家的审美习惯，因此美学与哲学、心理学、历史学、民俗学都有密切联系。我们如缺乏上述各学科知识，是很难真正弄懂美学的。譬如我们要研究东方美学的“意境”说，至少应首先明白哲学中存在和意识的辩证关系，以及中国古代诗词和绘画的历史走向等。

美学属社会历史科学范畴，从整体讲是一门概括性很大的基础理论。它虽有普遍指导意义，但随着人类的文明进步和文化的繁荣，艺术种类愈来愈多，艺术样式的分工愈来愈细，新兴艺术提出了各种不同于传统艺术的新问题，需要我们作出不同的深入研究，所以近几十年来，美学也从整体引申发展出各种富有实用意义的分体美学，如摄影美学、建筑美学、电影美学、西方前卫绘画的美学等。我们是从事摄影艺术创作的，面对生活进行创作时经常会遇到艺术观念、创作道路和风格形式等方面的困惑，今后怎样走？尤其是当今处于改革开放、思想解放的时代，各种思潮都非常活跃，我们如何来借鉴和辨别它们？光有总体美学的理论还是“远水不解近渴”，应该再学习一些结合本专业实践的摄影美学。

摄影美学研究的范围主要有以下三个方面：

（一）客体。从客观存在研究审美对象（摄影被摄体），阐明美的本质和起源，以及美的各种形态及特征。

（二）主体。从人的思维活动研究审美主体（摄影者及欣赏者），阐明感知意识、审美心理及审美创造的基本规律。

（三）载体。从审美意识的物化研究美的载体（摄影作品），阐明艺术的本质、艺术风格、摄影特有的审美特征以及所产生的社会功效。

美学独立成系统才有200多年，摄影美学更是年轻，尤其在中国还是刚刚起步探索研究，肯定有不完备、不成熟的地方。因此，学习美学和摄影美学一方面要汲取已初步总结出来的理论和前人的经验、见解；另方面又不要迷信，把它当成终极真理，奉为教条。正确的态度是：理论联系实际，合理的继承发扬，不对的就突破和修正。同时，摄影创作还在不断发展，还会有新情况（新思路、新观念、新风格）出现，这也有待于我们（特别是青年一代）从美学高度去发现、去认识、去总结。

第二节　搞摄影，应该学点美学

在中国，摄影队伍长期存在轻视理论和畏惧文化的倾向。有的人认为：美学理论是耍嘴皮、玩时髦。老子几十年来不学理论，照样也能拍照。也有的人认为：美学高不可攀，望而生畏，啃上十年、八年才弄懂一些皮毛；不如急用先学，学些摄影技法和创作手法有实效。这两种见解看似矛盾，一个渺视美学，一个惧怕美学，实际上都是否定美学对促进摄影艺术有积极作用。

美学当然是门自成体系、博大精深的学科，的确是要花大力

气才能精通的。但我们提倡摄影工作者学美学，并不是要求人人成为美学专家。因此我在本节小标题上写的是："应该学点美学"，意思是基本掌握美学的要点，运用正确的美学观念指导和提高我们自己的业务。

根据大多数人学习摄影的历程，大致要跨越四级台阶。第一级是学习技术操作，即基本会使用相机、胶片，达到控制曝光正确和图像清晰。第二级是掌握造型技巧，即能利用光影、镜头光学特性和画面构图等手段，熟练地表现出被摄景物的立体感、空间感、质感和主次关系等。这个阶段不一定能表现多深刻的内容，主要看技巧。何谓技巧？就是技术和手法熟能生巧。第三级是表现生活，进行主题性创作，即运用技巧，组成摄影语言反映客观，表现作者心声。第四级是形成风格，独树一帜。以笔者之见，"摄影入门容易，提高难"，难并不在器材操作，而是从第二级开始都必须有美学引路，才可能更上一层楼。不用说主题性创作和风格，需要美学武装头脑；即使是第二级纯技巧表现，其中也涉及到形式感，如光影节奏、线面构成、色彩协调和黑白韵味，这无不与美有直接关系。

况且，摄影美学并非是仙境天书，它是理论与实践相联系的产物，只要有耐心和信心，是很容易领会的。

学点美学，至少有以下几条好处：

（一）提高摄影工作者对美的悟性。法国伟大雕塑家罗丹说得好："美是到处都有的，对于我们的眼睛不是缺乏美，而是缺少发现"[①]，在摄影实践中经常遇到这样的情况，同在一地拍片，有的人觉得没有什么可拍，或拍出来也是平平淡淡没有什么看头，而

---

① 引自《罗丹论艺术》。

自觉的审美追求，因而在枯燥的钢铁构件和脏乱的造船工厂中，他能发现工业建设独特的美。他的照片不是平庸地实录生产场面，而是运用黑白灰影调变化和点线面的有机组合，在具象的景物中摄取抽象的形式构成（见图Ⅰ—1）。因而著名美学家王朝闻看了他的造船组照，称赞说：这些作品显示了“形式美与内容美的相互依赖”①。

学点美学基础知识，有助摄影者理解什么是美和美的复杂的形态，以及如何投入主观能动作用从现实美升华为艺术美。

（二）掌握摄影艺术特性。人类在远古时代就有艺术，但那时种类很少，大约最初只有绘画、音乐、舞蹈，而且处于即兴自发状态，并不清醒认识其创作规律。随着物质文明的提高，文化艺术日益繁荣，品种愈来愈多，至今已有音乐、绘画、舞蹈、文学（包括诗词）、戏剧、曲艺、雕塑、建筑、杂技、摄影、电影和电视，还有多媒体电脑图像等，各种艺术风采各异，从内容到形式都有自己的特长和美感，所以谁也不能被替代和取消。譬如电影是富有戏剧性的，而且它的表现时空十分灵活和自由，但它无论如何也不能顶替话剧和戏曲，这是因为话剧和戏曲有它们自己的审美价值，如虚拟的时空、程式地表演、富有韵律的道白和唱腔等，能给广大观众以特殊的美感。

各类艺术如果失去自己的特殊魅力，那也就意味着自身的灭亡，失去存在的必要。反之，愈是发挥自身的特色和优势，愈能发出璀灿的光芒，给广大观众、读者带来美的享受。同时，自身也得到发展、成长。与其他艺术相比，摄影是一门后起的艺术，没有像诗歌、绘画等古老艺术已经过几千年实践和美学总结，已摸

① 引自《李秀生作品集》代序。

清自己的审美特征和表现规律。摄影的美学探讨似清似浑，尤其是许多入门不久的摄影者热衷于动手、懒于动脑思考和研究，全凭个人喜好行事，因而缺乏清醒的美学追求。所以，有些摄影作品就丧失了摄影特征，既不像绘画，也不像剧照；既不像纪实，也不像创意，产生了“四不像”的怪胎。

通过学习摄影美学，可以帮助我们基本弄清摄影独有的审美特征，走出盲目行事的误区。

（三）提高作品的文化品位和格调。艺术有个重要的使命，就是让欣赏者获得美感，得到审美愉快。但在摄影创作和鉴赏中，往往会混淆审美愉快和生理快感的界限，以生理快感替代美感，甚至颠倒美丑。例如在人体摄影中就不难发现这种情况，拍人体是无可指责的，但如何拍？通过人体造型表达什么意思？就有不同境界和格调。正如尽管都是全裸的人体，但赞美生命和歌颂人的创造力的石刻《维纳斯女神》、《大卫》，绝对不同于宣扬纵欲、挑逗淫念的春宫图。

学习美学，我们就能从理论上分清美感不同于快感。审美活动中人确实也有一种愉快感，但它不是初级、单纯的生理快感。“生理快感不过是由生理欲望和冲动得到满足而引起的身心快适，它本质上是物质性的，而不是精神性的。审美快感则是一种精神愉悦，它要求的是所谓‘赏心悦目’，而不是物质情欲的发泄。因此，它是人的一种高级的情感活动。”① 这样我们在创作中不会被一时的冲动和刺激所吸引，而忘记艺术的神圣使命。记得英国影片《苔丝姑娘》中杀人报仇的场面，在摄影造型上就作了净化处理，显示出很高的文化品位。苔丝是19世纪的一个村姑，年幼时

① 引自《美学概论》（王朝闻主编）。

被农场主的少爷欺骗失去童贞，这一耻辱使她成年后得不到人生幸福。气怒之下，她杀了地主少爷。按西方电影商业卖点来看，杀人场面是最有刺激和票房价值的。但摄影师从整体影片艺术构思出发和塑造善良的苔丝形象的需要，美学追求高于票房的诱惑，因而画面避免直接表现武打凶杀，只是拍了客厅白白的天花板上渐渐渗印出淡淡的血迹。可以设想，如果该片摄影和导演缺乏美学修养，决不可能拍出如此精美、含蓄的画面。

（四）更新观念、创造风格。艺术最忌相互类同。似曾相识，标准化和老套子的摄影作品是没有审美价值的，惟有个性突出、标新立异的风格才有生命力。

风格是如何形成的？表面看来是作者的神来之气，甚至其本人也难以说清楚。一个艺术家形式风格，有些人认为是"无心插柳柳成荫"，是无需刻意追求、"瓜熟蒂落"自然而成的事。此话不完全正确，翻开世界摄影史，那些堪称为大师的作品决不是偶然产生的。如郎静山的集锦照片和（法）卡笛尔·布列松的纪实造型之所以如此不同，都反映着他们有完全不同的美学主张。在艺术和生活的关系上，郎静山强调艺术家主观创造性；而布列松却主张尊重客观存在，摄影家的职责是发现和捕捉"决定性瞬间"。这些在以后的课程中还要进一步详述，在此只提醒我们在探索新风格时不要单纯从表面形式上下功夫，出奇求怪，应该从美学高度去审视生活、调节生活、作者和作品（包含工具、技法、样式）的三者关系。

正如哲学是一切科学的指导思想，但学习哲学的原理只能帮助人们解决认识世界、改造世界的立场、观点及方法论，并不能替代学习具体学科的知识和技术。摄影美学也只是一种指导思想。从某种意义上说，它也是"艺术哲学"，没有美学思想武装的摄影家不是盲目的艺术家，就是匠艺师。但只学美学原理，不刻苦钻

研摄影技巧和基本功，那我们对美的追求和探索，也无法用摄影语言表达出来。

【思考题】

1. 什么是美学和摄影美学？
2. 摄影工作者学点美学有什么好处？

第二章　美是什么？美在何方？

人不仅通过思维，而且也用一切感觉在对象世界中肯定自己。①

——马克思

作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。②

——毛泽东

美是什么？这是一个古老又新鲜的话题。这也是一个似乎谁都可回答，又难以准确、科学回答的千古之谜。早在公元前的古希腊和中国的春秋时代，人类的先哲们就开始讨论：美是什么？但各有各的说法。西方哲学家大多从对具体事物的感受出发，如苏格拉底与希庇阿斯辩论中，想从少女的漂亮、母马和汤罐的实用、金色的悦目中寻找答案，结果只在现象和外围打转，没有揭示"美本身"的实质，因而古人叹息道："美是难的"（柏拉图语）。东方哲学家、思想家大多是从伦理和道德的角度研究美，如孔子曰：

① 引自《马克思恩格斯论艺术》第1卷，第202页。

② 引自《毛泽东选集》第3卷，第817页。

"尽善尽美"、荀子曰："崇其美、扬其善"、孟子曰："充实之谓美"，也只是从社会功利的侧面揭示出部分真谛。

我们从事的事业是艺术，艺术的核心任务是给人类奉献美、创造审美价值。因此不能不研究美的本质是什么？美究竟在哪里？不从根本上弄懂这个问题，我们就无法真正掌握艺术规律，发现和创造审美价值；无法摆脱只凭个人直觉的盲目性和只讲"文以载道"、忽视审美愉悦的片面性。

第一节　关于美的本质

20 世纪初，俄国大文豪托尔斯泰曾在《艺术论》中感叹道："多少博学的思想家写了堆积如山的讨论美的书，'美是什么'这一问题却至今还没有完全解决，而且每一部新的美学著作中都有一种新的说法。"他作为艺术家发出上述议论，一方面反映出他对五花八门脱离创作实践的空头理论的不满，同时，说明关于美的本质确实是美学研究中的重大难题之一。

我们不是专业美学家，尽管没有必要从古至今系统研究人类对美认识的思想历程和深入探讨每个历史时期各种学派如何展开争论的。但从摄影创作实际需要出发，我们也应该从宏观上了解：各家代表人物对美有哪些基本看法，通过自己独立思考分析其优劣得失，从理论上找到自己的美学追求。

哲学是世界上一切学科的思想基础，美学的分歧根源于哲学起点不同。哲学主要有三种观点：(1) 机械唯物论，客观存在是第一性的，存在决定意识；(2) 主观唯心论，精神是第一性的，意志、理念决定存在；(3) 辩证唯物论，客观决定主观，同时主观意识又有推动客观前进的能动作用。美学家由于站在上述三种不

同哲学立场上，也就有了对美的本质不同的争论：

（一）客观存在论认为：美只是一种不依附于人的意志和情感的自在物，存在于客观世界。它是某种物体的自然属性，能使人产生美感。

这一派美学家认为：从物体的感性特征、自然形式、结构和性能中，可以找到的美的本质和规律。如18世纪法国哲学家狄德罗说："美是现实事物本身的客观关系"，与他同代的英国画家荷加斯曾总结出美的六条原则，"适宜、变化、一致、单纯、错杂和量恰当地组合起来，就能产生美"。古希腊哲学家亚里士多德是这一学派的开山鼻祖，他把美说成物体安排和结构问题，凡大小得体，比例适当，体现出"秩序、匀称、明确"的形式就是美。在这种观念指导下，某些艺术家就从外部形式上摸索、发现美，认为美有一定模式、科学比例，如所谓S形、三角形构图、有序图案构成、黄金分割率（8：5）等。

应当承认，客观存在论对美的本质研究有一定相对的合理性，他们不仅把握美的局部特征，并坚持了从自然、社会存在出发的唯物主义基本原则，有利于艺术家关注生活、投身于现实。但这种主张带有明显的形而上学和机械教条化的弊病。例如，世界上所有艺术作品都以黄金分割率来塑造美人形象，那么必然扼杀人物的个性特征。又如，同样是太阳，为什么在古代神话《后羿射日》中被描绘成煎烤生灵的火球，令人生畏；而在今天艺术作品上被赞颂为万物生长之源，感到神圣又温暖，是美的事物。再如，"绿叶扶红花"是美的色彩关系，但人们看到鲜花和纸花，尽管也是红绿相配，心情却不大一样，前者感到美，后者感到失落。类似种种都说明，把美单纯看成事物的自然属性、外部特征是有相当局限性，它不能全面阐述美的本质，也不能从社会发展、运动地观察美的演进和发展。

客观存在论在很大程度上脱离人的实践性和社会性，忽视了美中的人的因素，因此它是一种“只见树木不见森林”、“见物不见人”的美学。

（二）主观决定论认为：美并不是一种客观存在，而是人主观的精神现象。

18 世纪英国唯心主义哲学家休谟的观点是最有代表性的，他说：“美并不是事物本身里的一种性质，它只存在于观赏者心里，每一个人心见出一种不同的美。这个人觉得丑，另一个人可能觉得美。……要想寻求实在的美或实在的丑，就像想要确定实在的甜与实在的苦一样，是一种徒劳无益的探讨”（引自《西方美学家论美与美感》第 108 页）。德国哲学家黑格尔有句名言：“美是理念的感性显现”（引自《美学》第一卷第 142 页）。这些观点说到底，也就是美与客观物质世界无关，仅是主观意识、主观精神的产物。这一种观点发展到 19 世纪末、20 世纪，走得就更远了，近代西方美学家、心理学家（如叔本华、克罗齐、弗洛伊德和尼采等）把人的理性意识、逻辑思维都抛弃，认为“美即直觉”，主要来源于人理性意识暂时休歇之际和失控状态，即产生于无意识、下意识和潜意识的精神世界中。

主观决定论对美的研究也有部分合理性，它纠正了机械唯物论忽视人在认识和创造美的本质时主观能动作用。中国有句古谚：“情人眼里出西施”，说明人的感情和品位在审美过程中不可能不发生主观影响。

但是，主观决定论把美完全归结于精神世界的产物，纯粹是主观意志，甚至是非理性的表现，也是片面和荒唐的。首先，把美取决于人的主观精神，那么各人都可不顾客观实际存在，都按各自直觉来判断美丑，美就失去相对统一的标准和共识。用这种观念来创造艺术或寻觅美，就可能颠倒是非，排斥理性，混淆美

丑。如西方达达主义认为传统艺术的美一无可取，竟然将男用小便池作为现代雕塑品陈列于艺术展览馆。这样的美，从内容到形式都是与人民群众喜闻乐见背道而驰的。

其二，主观决定论认为：美与客观存在完全无关，这对艺术创作有极大的危害性。他们有的说："艺术是从自然结束的地方开始"（俄国抽象派画家康定斯基语），有的说"艺术是白日梦"和"宣泄性压抑"（奥地利心理学家弗洛伊德语），说白了也就是主张艺术的源泉不在客观世界和现实生活、而在艺术家的内心世界。如按这种观念发展艺术，艺术就会脱离生活，排斥揭示客观世界的真谛，因而也就会削弱，甚至取消艺术的认识功能和教育功能。

我们并不否认艺术创作允许艺术家进行主观加工和表现自我，甚至还可以超越现实发挥想象，但这一切都是在反映客观现实的前提下进行的，其目的是为了更深刻、更生动地揭示客观世界的真谛和规律。

（三）辩证唯物论认为：美是主客观的辩证统一，它产生和存在于人的实践中。美既不是纯自然的客观存在，又不是纯心灵的直觉；它是心与物之间的实践关系，是人在实践中对自己改造世界力量的确证。

为了说明这个辩证关系，我们不妨举个马克思曾极为赞赏的例子：小孩用石子打水花，石子在河面飞跃击起一圈圈涟漪，孩子这时非常兴奋，认为河面上圈形水波美极了。这是为什么呢？主要是从他改造的客观存在（河面）上，直接观照到人自身的创造力，印证了自己实现目的的智慧和才能，因而产生了审美愉悦。这里，美虽与客观存在的河面水波图案和孩子主观的内心情绪有关，但关键是触发于孩子实践（实现目的）的行动中，实践把主客观两者统一了起来。

我国汉字"美"的来源，也能说明美与人类改造世界的实践

不可分割。中国汉字原先是象形图案，美字最早的图形是人的头上顶着一个羊首，据说，这是部落先民狩猎归回后，对捕猎能手的一种嘉奖。捕猎能手身上体现了当时征服自然的先进生产力，因而头顶羊首就成了最美的象征。无独有偶，在沿海原始部落中，先民最早的装饰品是鲨鱼牙串成的项链。鲨鱼是凶暴的动物，谁能征服它，说明谁有力量、智慧和胆略。因而，能取得鲨鱼牙来做项链的人，也就是大家崇拜的英雄。鲨鱼牙也就成了美的标志，是肯定、印证人改造世界力量的象征。这些上升到理论上来概括，用马克思的话来说：美的本质就是“人的本质力量的对象化”；是人通过改造自然、改造社会的实践，显示、观照和肯定自身的创造力。也就是人“在他所创造的世界中直观自己”。[1] 这里有两个比较难懂的抽象概念需要我们进一步弄清：

1. 什么是人的本质力量？

2. 什么叫“对象化”？

所谓“人的本质力量”，也就是不同于动物属性的创造力。人同动物的最本质的区别，在于是有意识、有目的地改造客观和变革自身。马克思曾指出：“蜘蛛的工作跟织工的工作相类似，蜜蜂在自己的蜂房的建筑上使一些作建筑师的人感到羞愧。但是最糟糕的建筑师一开始就跟最优秀的蜜蜂不同，因为建筑师在建筑蜂房以前，在自己脑子里就已把它建筑起来了。”[2] 这说明动物的劳动仅仅是本能，而人的劳动则是有意识、有目的社会实践。人的社会实践成功，也就验证了人的主观能动作用，肯定了人自身的价值，这是产生美的客观前提。

---

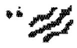
① 《马克思恩格斯论艺术》第一卷第226页。

② 同上。

人与动物本质的区别还在于：人不仅创造物质财产，而且还产生精神财富。这正如马克思在《1844年经济学—哲学手稿》一文中所指出的："动物只在直接物质需要的支配下才生产，可是人甚至在摆脱物质需要的时候也生产……动物只是按照它所属的物种的尺度和需要来造成东西，可是人善于依照任何物种的尺度来生产，并且到处善于对对象使用适当的尺度；因此，人也是按照美的规律来造成东西的。"例如人类建造大厦、创造工具，除了为了实用外，还有审美欣赏价值。甚至有的东西早已失去了实用意义，如古建筑长城、出土生锈的宝剑，但其审美效应却是永垂不朽的，因为在它们身上融注着人的精神文化，这一点动物是绝不可能做到的。这也就是马克思所说的："按美的规律来造成东西。"

那么，什么是"人的本质力量的对象化"？也就是把人的本质力量转移外化到人的实践成果中，在人创造的物质和自然存在中打上人自己的烙印，显示出人类伟大的创造力，它主要通过精神的物化和自然的人化来体现。"精神的物化"是指：把人类的智慧、创意转化为物质存在，如社会主义从空想变为现实、一个设计转化为一幢建筑、一个构思转化为一部催人奋进的电影等，其中都不乏美的创造。"自然的人化"是指：通过自然景象渗透人文精神、表达人重新认识自然和改造自然的实践关系。例如太阳、海洋本来是一种原始存在，并无感情可言。但为什么人对它们从恐惧转为可爱，成为美的事物，这是与人类生产力和科学知识的提高分不开的，现代人掌握了天文学、航海学之后，不仅了解了太阳和海洋的奥秘，而且掌握它们的运动规律为人类服务。因而，与原始先民不同，我们在今天观赏或描绘太阳和海洋时，会有意无意地感觉和表达人驾驭自然的自豪。

说到此，可能会有人提出反驳：把美的本质归结于"人的本质力量的对象化"，是否能概括和解释世界上一切美的现象？如一

些抽象图案富有装饰美，再如人体三围（胸、腰、臀）的结构比例的适宜具有曲线美等，与人的本质力量有什么关系？我以为，此话可以概括美的普遍现象。无论是图案，还是人体曲线，表面看都是没有实质内涵的抽象形式美，似乎与显示、观照人的本质力量没有关系。其实抽象形式美并不是凭空产生的，它也是起源于人改造自然、改造社会的实践，只不过表现形态不同，从具象的图景中提炼、积淀或蜕变为抽象构成，这道理与古代象形汉字有点类似，如“ ”表示是山岳、“⊙”表示是太阳、“”表示是河水。一些抽象图案和人体曲线之所以令人产生美感，追根溯源是在它们的身后都凝聚着人类改造世界的成功实践、闪烁着人的创造和智慧。

例如：金字塔式的三角形在古代普遍认为是很美的，这是从古建筑中抽象出来的。人类最早栖身于树巢，并没有房屋。先民为了避风雨、储粮草曾尝试建造各种建筑，有的失败倒塌，有的成功适用。古代的建筑材料强度有限，人们探索建房实践中，发现采用“△”型和“⌂”型结构不仅稳定牢靠，而且便于排除雨水积存。于是久而久之，三角形便作为当时人的本质力量的象征积淀传至今。

再如：人体的曲线之所以美，并不完全是性本能的魅力。人从猿进化到文明人，在改造客观世界的同时，也改造了自身（包括思维、智力、体力和外形等），外形的进化，也体现着人类文明的一个侧面。猿人的外形与猩猩相仿，它的外形曲线只能使人想起茹毛饮血的野蛮生活方式，很难体现人战胜自然的力量；而数万年来人经过生产劳动、体育健身和社会斗争磨练，自身肌体和器官也逐渐产生演变，当代人比猿人健壮修长，行动灵活，其外形曲线透射着文明时代的气息。

同时，用“人的本质力量的对象化”来揭示美的本质，还能

比较妥善地解释美的观念形态演进。例如照相机的外形设计，20世纪初以暴露机械结构和装置为美，在外壳上齿轮、键盘、按钮和摇杆都让人看得清楚，那时是产业革命蒸气机时代，展示这些机械部件表现出人的发明创造，显示人的智慧才华。但到本世纪末，今日的相机就不按这古典美的模式设计造型，一切从简隐蔽，有的外壳上几乎只剩了一个快门键，全部都包藏在机体内部。这是因为当今已是电脑时代，只有自动化、“傻瓜”化才能显示人的本质力量。从中我们也可以看到，美的本质依然不变，但美的形态总是随着时代前进而不断演变。懂得了这一点，使我们在今后艺术道路上克服因循守旧的保守观念，不断发现和创造符合新时代需要的美。

最后，我们来归结一下三种哲学观对美的本质的不同认识：

从主客观辩证关系来揭示美的本质，其贡献是阐明：美与实践的关系，只有通过实践来体现、验证人的本质力量，才会获得审美价值和审美享受。中国美学家朱光潜教授早年是主张美是心灵产物，后来接受辩证唯物主义哲学观（即马克思主义）后，曾借用（宋）苏东坡一首诗来说明自己新的认识。“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？若言声在指头上，何不于君指上听？”琴声的美既不在琴（客观物体）上，又不在人的手指（主观加工）上，准确地说是在人与琴相互作用的实践中，从中，我们可以不难地发现：美具有客观性和主观性相统一的本质特征。之所以说它有客观性，因为美不是看不见、摸不着、听不到的空灵幻觉，是一种具体存在，如诗中所说的琴声就是实实在在的东西。之所以说它有主观性，因为美的存在不是纯自然性的，它是出于人类社会的需要，由人参加实践产生的。如乐曲是由人演奏才有的。

对美的本质的认识，机械唯物论者之所以片面，就是他们只承认客观存在，否认美是由人社会实践的产物；而唯心论者之所以荒

唐，就是他们只承认美是人的创造，否认它与客观存在的联系。

第二节　美与艺术

美的本质就在于"人的本质力量的对象化"，这是理论的总结、抽象的概括。它具体又存在在哪里呢？我们作为从事艺术创作的摄影工作者要发现美、创造美，不懂得这个问题，就会盲目行事，不知道拍什么，什么东西具有审美价值。

人的本质力量转变"对象化"有多种途径，其中有物质生产的实践、精神劳动的实践、社会政治变革的实践、科学研究的实践等，因而有多种表现形态。主要有：社会美、自然美、艺术美（含形式美）三类。

（一）社会美

社会美，就是表现出人的本质力量的社会事物（即人的有意识、驾驭规律的创造活动和人的创造才能、智慧和思想感情）。美是社会实践的产物，社会美是人类审美创造的最直接的存在形态，它最能鲜明地印证、肯定人自身的创造力。所以，它是艺术作品表现美的基本内容。

社会美，首先体现在人的劳动创造和人的自身价值上。如《人》（施小江摄，彩图1）拍摄的是工人修建钢铁大桥的劳动场面，作者采用局部取景，让桥梁钢架在画面上组成为一个巨大的"人"字。不言而喻，这是对造桥工人的赞美，把他们称颂为顶天立地钢铁汉。《六十正在浪尖上》（马连生摄，图2—1）从生活的侧面表现人类追求幸福、热爱生活的美好愿望。画面上一群离退休老人，穿着漂亮的时装，互相比美，反映出改革开放带来的思想解放、精神振奋，焕发了人对美的向往和觉醒。《建设者之歌》

（王福春摄，彩图 2）更是一曲热情讴歌工人阶级忘我劳动的赞歌，作者深入京九铁路工地，在风雨泥泞中抢拍铁路工程大军奋战场面。作品虽只拍了一个人的特写肖像，他坚毅无畏、奋勇拼搏，是当代中国工人阶级风貌的写照。

在阶级社会里，不可能不发生阶级斗争。社会美，另一个重要领域体现在先进阶级和广大人民群众同反动阶级及其没落思想的斗争，突出地展示具有时代精神的先进人物和英雄模范的风范。《白求恩大夫》（吴印咸摄）和《斗争地主》（齐观山摄，图 2—2）都描绘了革命斗争中英雄行为。加拿大共产党员白求恩大夫冒着

图 2－3　烤日　　（日本）山本严　摄

生命危险，在炮火中抢救反法西斯战士；饱经风霜的贫农奴隶站了起来，向不可一世的恶霸地主开火，在他们身上闪烁着壮丽多彩的革命光辉。

另外，社会美还大量、普遍地表现在平民百姓的生活中，通过社交、家庭、爱情和民俗等各个方面，展示高尚的道德情操、善良的人性、人道。日本摄影作品《嫁日》（山本严摄，图2—3）通过新娘告别病母的典型瞬间，细腻地表现出母爱女、女孝母的深厚感情。这悲喜交织、难分难舍的场面洋溢着真挚的人间爱心。《身残与心残的撞击》（钱捍摄，图2—4）描绘的情节更是震撼人

图2—4

身残与心残的撞击

钱捍　摄

心，面对盲童来监探访，囚徒流出了悔恨的热泪，羞愧难言。这里无瑕的真情唤醒了罪犯的天良，作者满腔热情地颂扬人性的复苏和道德的升华，这是真善美的赞歌。

（二）自然美

自然美，表面地看是指大自然和除人之外生物体的美。实际是通过自然造化，表现人对自然的审美关系及驾驭能力。

呈现自然美的景观主要有两类：一类是经过人类劳动加工，变革的自然景观。如整齐的梯田、蜿蜒的长城、壮观的楼群、浩翰的麦浪等，这些无不显示出人改造自然、征服自然的本质力量，印证了人的创造价值。另一类是保持原生态的自然景观，如湖光山色、鸟语花香、日月星辰、风雨雷电及野生动物等。按照上述对“美的本质”的认识，自然美也应该是“人的本质力量的对象化”，这对于前一类经劳动变革过的自然美，人们很容易理解。而对于后一类自然景观就难以让人认同，这里需要进一步作一些说明。

美的自然，实质是“人化的自然”。那些未经人类改造的原生态自然景象，就其自身无所谓美丑，只有与人类社会产生这样或那样的联系、类比，与人类征服改造自然的观念和能力发生间接或直接的联想，才有了审美价值。如中国古人都爱赞美荷花，认为它“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”（引自周敦颐《爱莲说》）。荷花就是荷花，它在自然属性中并没有品格和美德，是我们人类结合社会实践经历，把它人格化了才产生了美学意义。正如俄国民主主义思想家、美学家车尔尼雪夫斯基所述：“自然界的美的事物，只有作为人的一种暗示才有美的意义。”

自然景观成为美的事物，是人类改造世界、有了驾驭自然规律本领的结果，标志着历史的进步。翻开中外艺术史，人类对美的表达最早是从人自身开始，人的劳动、人的生殖；其次是通过

动物来观照人的能力、象征人的品格；最后才对大自然发生审美关系。无论国画、西画，风景画作为独立画体出现均晚于人物画、动物画。这是因为人类早期的生产力和科学均不发达，只会狩猎维持生存，对大自然不仅感到神秘莫测，而且还有恐怖感。在史前神话传说中，大自然多半是灾难之源，洪水泛滥、山崩地裂、雷劈火烧……人在自然面前无回天之力，软弱可欺，哪里能从自然景观中确证自身的力量？因而无美可言。后来，人类在农业、天文学、水利学上有了进步，于是对自然的看法变了，从中看到了人定胜天的前景，也有了凌驾自然之上的从容心态，欣赏到自然美。于是有了风景画、山水画的繁荣（估计这在中国发生于一千多年前秦汉之后，在西方发生于十五六世纪文艺复兴之后）。

自然美虽不直接与社会联系，但它对社会进步和人类净化灵魂、陶冶情操也有重大促进作用。一是“致用”，通过对自然美的鉴赏，深化对客观世界的认识作用，促进生产劳动，改造自然环境，如赞赏森林美，促进绿化祖国。二是“比德”，摆脱物质功利性，借景、借物喻人，提高人格修养，如从松、竹、梅“岁寒三友”，宣扬高风亮节，刚正不阿。三是“畅神”，从大千世界的宏观运动中顿悟人生抱负、处世哲学和社会规律，如登上东岳泰山，感悟：“会当绝凌顶，一览众山小”，激励树立发奋向上、超越前人的远大志向。所以，我们在对美的寻觅和发现时，决不应该忽视自然美的价值。

此外，自然美还常常在色彩、外形、结构、气韵等方面具有较多的观赏性，在形式感上有相对独立性，对人的感染有时还先于和重于内涵，因而它的功能和魅力，是社会美不可替代的。人们不仅需要从社会实践和时代英杰的身上获得教益，同时也需要从祖国山河、春华秋实、日月变幻……中领悟生活真谛，汲取精神力量。

（三）艺术美

艺术美，是社会美、自然美的集中表现，也是人类审美意识的物化形态。艺术美是艺术家从社会、自然中撷取题材，发挥主观加工和运用技巧而形成的具体作品，如诗、舞蹈、小说、绘画、音乐、戏剧、杂技、影视等等，我们从事的摄影也有创造艺术美的功能。

艺术是社会生活和自然存在的反映，艺术美来自于社会美、自然美。尽管它没有社会美和自然美那样广阔和丰富，但经过对客观生活的去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里的提炼、升华和改造，因而它比社会美、自然美更集中，更精粹，更典型，也就是文艺界常说的一句话：艺术源于生活，又高于生活。

艺术美如何高于生活？历史上，传统艺术除了内容典型化外，还有一个共同特点，即：高在与生活的“二致性”，艺术家既从生活出发，又不再现生活原貌，发扬本项艺术的特有形式，具有似与不似之间的假定性。如京剧讲究虚拟程式表演，骑马不用马，开门不见门；音乐，以抽象的音符来描绘生活，只能意会，无需重现实景。而摄影以纪实性著称，能逼真再现被摄体，正好与传统艺术观——“二致性”相悖，因而从摄影发明150多年以来，始终有人认为它只能再现生活，不能高于生活，不可能成为艺术。许多文艺理论著作谈到生活与艺术关系时，常把摄影作为贬义词，说“艺术不能像摄影那样简单、没有主观参与地复制生活”。这完全是对摄影的歪曲。我认为摄影是门新生艺术，不应用传统的“二致性”来判断它是否是艺术，它逼真重现生活原样的纪实并不妨害摄影产生审美价值。因为摄影作品是摄影家心灵对现实的观照，而不是照相机纯技术的产物。摄影本身确有多种门类分工，如新闻、广告、科技、艺术和实用等，摄影怎样成为艺术？本书以下将有专门章节详细探讨，在此就不赘述了。

将生活美酿成艺术美，创造高层次、高品位的美学价值，是艺术作品肩负的重大任务。艺术作品应该是美的，但是艺术所表现的内容却远不止再现社会美和自然美，它还有更广泛的领域。艺术要深刻揭露生活，不能不揭示社会矛盾。于是丑恶的东西、反面的人物就有可能进入艺术作品，所以艺术与美不能简单地画等号。美国摄影家纽曼拍摄的《军火巨商克鲁伯》就不是什么可爱、美丽的形象（图2—5）。克鲁伯家族是德国最大的军火商，在两次世界大战中，他们发了横财，可以说每一分资产上都沾有人民的鲜血。作者爱憎分明，立场坚定，运用摄影造型元素（如瞬间选择、反常的光效和封闭的构图），展示其内心的阴险、毒辣。

此外，艺术美还有一个特点，除了要从内容上体现自然和社会美外，还要研究和探索艺术自身表现方法、形式感等。正如（俄）普列汉诺夫所说的："很美地画了一个长髯老人，并不等于说画了一个很美的，也就是一个漂亮的老人。"[1] 可见，艺术品写什么、拍什么与怎么写、怎样拍是两回事，艺术还需要创造本专业特有的形式美，我们搞摄影，就要探索和追求摄影独特的美。

第三节　义不容辞的职责

在极"左"路线时期，文艺界在创作中一度"谈美色变"，片面地强调思想性、政策性，抹杀文艺的审美特性，结果以政治说教代替艺术，艺术变成了图解教材。这种观点之所以如此泛滥，一

① 引自《普列汉诺夫美学论文集》第2卷，第888页。

方面是因为当时领导权被“四人帮”--类假马克思主义者把持；另方面也与我们不学习革命经典理论有关。长期对美的本质究竟是什么？艺术的特性是什么？都没有弄明白，许多人还误以为“美就是讲漂亮、讲形式、玩技巧”，是资产阶级的“闲情消遣”，于是也就附和了错误思潮。

通过本讲的学习，我们认识到美的本质是“人的本质力量的对象化”，人类还“按美的规律来造成东西”（马克思语），因此我们应理直气壮地追求美、研究美、创造美，其目的不仅是满足精神享受、获得审美愉悦，更主要的是展示、发挥人的创造力，促进历史、时代变得更加美好。尤其我们从事的事业是艺术，它首先要从社会美、自然美中发现题材，获得创作激情；而且还要从生活实践出发、结合本专业特点创造审美形式。因而，发现美、创造美，并用美来改造世界，陶冶人们情操，净化人们心灵，这些都是艺术家（包括摄影家）义不容辞的职责。

初学艺术创作的人还常常有这样的困惑，他们知道艺术的重要使命是奉献美，但美在何方？他们只凭自己感觉来判断，结果有时成功，有时失落，毛病就出在他们没有从根本上弄懂美的本质及形态，远离了表现或透视“人的本质力量”，忽视了艺术美与社会美、自然美的异同。

理论是对实践的规律总结，同时反过来又能促进实践发展，因此人们常说：“没有理论指导的实践，是盲目的行动。”关于美的本质的理论剖析，是人类千万年来社会实践和艺术实践的经验总结，它可以帮助我们少走弯路，避免重复前人的失误，通向美的王国，通向圣洁的艺术殿堂。摄影家，让我们满腔热情地探索美，奉献美！

【思考题】

1. 美的本质是什么?

2. 艺术美与社会美、自然美有什么不同?

第三章　摄影作为艺术

艺术就是感情[1]

——（法）罗丹

艺术即表现人们的感情，也表现人们的思想，但是并非抽象地表现，而是用生动的形象来表现[2]。

——（俄）普列汉诺夫

摄影是技术，还是艺术？人们曾争伦不休。其实，这如同文字，书法是艺术，而电脑打字就是非艺术，所以并非一切照片都是艺术。那么，摄影怎么才能成为艺术呢？

艺术，是一个非常神圣的事业。

艺术，又是一种无价的精神力量。

艺术，它使千百万人倾倒、着迷。英国人常说："宁可失去殖民地印度，也不能没有莎士比亚。"莎士比亚的戏剧是英国的骄傲，是西方文明的象征，它哺育了一代又一代人。

---

① 引自《罗丹论艺术》。

② 引自《论艺术》。

艺术，它不仅给人以美的滋润，而且能鼓舞我们的斗争意志，为崇高的理想赴汤蹈火，甚至付出生命和鲜血。50年代在抗美援朝的前线，不少志愿军战士在冲锋杀敌前，都面对摄影图片《我们热爱和平》（阙文摄）宣誓，画上那两个可爱的胖娃娃激发起战士们保卫祖国的满腔热血。

正出于对艺术的神往，150多年前摄影术发明不久，人们就探索它如何从实用（信息记录）技术发展成艺术？人们为此绞尽脑汁，人们为此唇枪舌战，至今还有人对"摄影是技术，还是艺术？"争论不休。我认为，与其争论摄影是不是艺术，还不如深入研究摄影怎样才能成为艺术。摄影，只是传达信息的工具和语言，既可以成为艺术品，也可以成为科技实用品。主要看它负载什么内容，发挥什么效益。正如同样是文字，如书法家挥毫就是艺术，而用电脑打字就是非艺术，区别在于后者没有创造审美价值。所以，摄影可以成为艺术，但并非世界上一切照片都是艺术品。

那么，摄影符合什么条件才能成为艺术呢？它必须具备双重的审美特性。一是，与其他艺术一样，它有艺术美的共性；二是，与其他艺术相异，它又有摄影独特的美。两者缺一不可。缺乏艺术共性美者，只是摄影照片，不成为其艺术；而只有共性美，而无摄影美者，又会失去摄影特色，只是效仿其他艺术的模拟品。

第一节　摄影艺术的一般审美特征

从反映论来说，艺术与科学都是人类认识世界、改造世界的手段，两者目的有相同之处，但它们观照反映的范畴、思维方法和表现方式却有很大不同。例如堪称"中国封建社会百科全书"的

小说《红楼梦》与教科书《社会发展史》，同样揭示了封建社会地主奴役农民的阶级关系，残酷黑暗的政治制度，以及它腐败没落、必然灭亡的历史趋向，但两者绝不相同，决不可能相互替代。作为艺术，它不同于科学研究（包括自然科学和社会科学）主要有四个方面：

1. 艺术是人学，聚焦于人的社会活动，尤其是着力描写人的命运变化和创造力；科学研究的范畴是广泛的。

2. 艺术运用具体形象来反映客观生活和表达作者的价值取向；科学则用抽象概念、逻辑推理来揭示真理。

3. 艺术以情动人，必须表现社会民众的感情和作者的感情；而科学则要求作者尊重客观，以理服人。

4. 艺术需要创造美的表现形式，通过审美方式发挥教育、认识作用；而科学则强调文以载道，旗帜鲜明地宣传自己的主张和观点。

摄影使用的范围极其广泛，上至天文，下至地理；大至宇宙，小至原子。就其题材来看，又有新闻、体育、民俗、人像、风光、静物和科研档案……之分。我认为摄影能不能成为艺术，当然与拍摄题材有关，但最根本的还决定于上述四条要求。在某些时候，艺术不艺术，关键不是拍什么，而是怎么拍。如拍一幅名人肖像，要用不同表现方式就会有不同结果，有可能是艺术品，也可能是一般新闻报道或证件用照；拍花卉，极可能是艺术小品，也不排斥就是植物图谱。

摄影，经历百多年的探索，它的潜在功能极为丰富。无数作品证明，摄影不仅可以胜任新闻报道、科学图证、档案资料等实用任务，而且也能达到上述四条要求，创造艺术价值。我们不妨通过实例来论述摄影作品是怎样升华为艺术的。

一　艺术是人学

高尔基曾说：文学即人学。他这一精辟论点，同样适合于各项艺术，他阐明了艺术内容的特殊性。众所周知，艺术源于生活，是客观世界的反映。但应该补充说明的是：这种反映，就其观照的内容和领域而言有一定特殊要求，并不是生活中任何事物都能进入艺术范畴。艺术家的目光主要聚焦于人的社会生活，表现人的本质力量，着力描写人的命运道路和精神世界。例如，我们去描写工人、农民的生产劳动，其兴趣点主要不应在劳动操作过程，如何炼钢，如何种粮，如何进行技术革新等等纯专业问题，也不是为了宣扬劳动生产所产生的经济价值，具体超产多少百分比。而是通过劳动、生活场景，来表现工人、农民的精神面貌，性格情操和道德风范，表现社会生活中人与人的各种复杂关系。50年代，我国筹拍电影故事片《南征北战》时，著名文艺理论家陈荒煤曾对如何写好战争给摄制工作指出："要写三国演义，不要搞成三国志。"艺术作品不是历史书，它反映历史主要写历史中的人物性格和人际关系。《三国演义》与《三国志》虽都写了蜀、吴、魏三国争雄的故事，但《演义》更着力于刻画刘备、孙权和曹操等人的性格冲突，展示人物的内心世界，因而富有感人的魅力，成为传世艺术珍品。

摄影作品要想成为艺术，也应在审视客观世界的角度和反映生活的内容上聚焦于人的本质力量。摆脱与人的精神世界、社会思潮无关的内容。从表面现象看，在摄影界并不乏拍摄各种人类活动的照片，但画面上有了人的图像，并不一定真正塑造出艺术意义上的人。如图《特区建设者》（杨恩璞摄，图3—1）只不过记录了工人的日常状态和职业身分，而他们的内心世界、精神面貌显得苍白，更谈不上透视和印证人的本质力量，创造美的崇高境

界。而周顺斌拍摄的《升》（彩图 3），虽然也是表现工人劳动（建筑施工）场面，但其落脚点却在人物，作者采用摄影光学技巧，夸张渲染画中人顶天立地的英雄气概，显示出工人阶级是新世纪的开拓者，国家宏伟基业的顶梁柱。

我们说：艺术是人学，那么风光、静物是否就与艺术无缘？非社会性的景象、纯自然的景物也是可以成为艺术内容的。但它们进入艺术作品之中，其含义已不同于原有自然属性和科学定义，艺术家在它们的身上寄托着人的审美理想，间接表现出人的本质力量。如静物摄影《十月的螃蟹》（黄翔摄，图 3—2）中“三公一母”四只蟹，象征着江青一伙“四人帮”的垮台，背景上的菊花、美酒表现出节日般的喜庆。这幅照片上的景物（食品与花）超越本身原有的自然含义，组合在一起产生质的飞越，表达了中国人民打倒“四人帮”法西斯专政，欢庆革命胜利的愉悦心情。风光摄影家袁廉民在谈到拍摄黄山日出照片《蒸蒸日上》时，曾说：1977年 5 月，那正是“我们的祖国经历十年浩劫，获得了新生，我的心头也充溢着第二次解放的喜悦，产生了借助于日出景象来歌颂祖国的似锦前程的强烈愿望。”[①] 因此他镜头中的日出，就是他心中飞出的一曲赞歌。

说到底，风光、静物摄影中的艺术美，其实就是人类社会生活的美的一种象征、一种特殊的曲折表现。人们欣赏旭日东升，欣赏松柏长青，欣赏兰菊的高洁，欣赏昔日横行的螃蟹变成盘中餐，就由于它们具有与我们生活相通、与社会现象相类似的特征。在这里，风物景观成了形象代码、符号，使人触景生情。反之，如果我们摄影创作、拍景录物只局限于本体自然属性，松树就是松

---

① 引自《把自然美掌握在自己手里》。

树、日出就是日出……不能表现人的本质力量和精神世界，岂不成了普及动植物、天文地理知识的插图？

二　用形象来"说话"

艺术和科学都是人类认识和反映世界、揭示客观真谛的手段，但它们的表达形式和语言形态有显著区别，其中最突出的一点是：科学采用抽象概念、逻辑推理来阐述客观规律；而艺术主要是通过具体、生动的感情形象来反映客观世界的本质。无论是长篇巨著，还是一幅照片，艺术的成败常常取决于作品有没有建树生动感人、富有深刻内涵的形象。

从表面看，摄影作品创造艺术形象似乎并不十分困难。在其他艺术门类中，如文学、音乐，它们描写的场景和人物都是非视觉的，采用文字和音符需费很多周折才能使作品具有形象性。而摄影师按一下快门，"咔嚓"一响，客观景象就尽收画面，作品中的人物、环境和道具都是可观的、感性的、具体的，甚至可以达到乱真的程度。因而在某些人心目中，摄影作品天生就有形象，不用花费更多的精力去研究这个问题。其实，这是一种糊涂观念，它混淆了图像和形象的区别。

在摄影中，形象是由可视图像组成的和体现的，但并非什么样的图像都可成为艺术形象，有的仅是传达信息的符号，没有审美价值。

图像与形象是不能等同的。它们首要的区别是：图像只是被摄景象的简单实录，浅层次地重复客观存在；而艺术形象则需从被摄景物背后渗透出一定的思想内涵和社会意义。例如同是描写一家三口人休闲郊游的《环城旅行》（杨福升摄，图 3—3）和《第一步》（杨念东摄，图 3—4），在形象塑造上就有很大差异。《环城旅行》的创作动机或许是想赞美今日中国人家庭的幸福生

活，用自行车驮着夫人、孩子出城度假。但画中六个人物中有五位对着镜头“犯傻”，另一个也打不起精神，冷漠平静，因而难以完成作者的初衷，这幅作品只能算生活流水帐。《第一步》尽管在构图、光影处理上存在欠缺，但作者通过选择瞬间，从父母提携幼儿登高的特定情节中挖掘生活情趣和社会伦理。从中我们看到的，不仅仅是小家庭度假的欢乐，而且还有“人生征途路漫漫”的启迪。再如《新区》和《崛起》（杨恩璞摄，图3—5、图3—6）都是拍摄高楼建筑。前者只是一幅介绍市容的资料图片，没有多少深刻含义；而后者并不是单单为了介绍大厦建筑，作者采用28毫米广角镜头拍摄北京西苑饭店主楼，既突出前景——石雕醒狮，又夸张了后景——大楼高耸向上的气势。两者结合形成隐喻性造型语言：“封闭的中国觉醒了！腾飞了！”表达作者对当今改革开放的赞美之情。

从以上两组照片对比中，我们不难看出：客观景物丰富多彩，人物活动也变化无穷，但并不是任何瞬间、任何视角、任何动态都能体现客观真谛和生活本质。如果摄影者仅满足于有闻实录，懒于运用摄影语言深刻揭示客观世界的内在意蕴，图像就很难升华为打动人心的艺术形象。

形象不同于图像还表现在：它是具有个性特征的典型。艺术形象是具体性和概括性相结合的统一体。

艺术是客观世界的反映，艺术和客观世界两者既是统一，又有矛盾。这矛盾主要表现在客观世界的变化无穷无尽，任何艺术都无法以百分之百的原样来重现它。所以摄影家与其他艺术家一样，在创作中如何以有限时空形式来表现客观世界那无限的存在？解决这个矛盾的根本途径是靠创造典型化的艺术形象。

所谓典型，就是从一般中选择或提炼出有代表性的个别，并以此个别概括反映一般，通过一斑窥见全豹。用当代语言说，就

是"解剖一只麻雀，从中研究所有的麻雀"。典型必须具有概括性、代表性，这一点在科学或艺术中是完全一致的。但用什么样形态的个别来概括一般？即用哪一只麻雀展示给读者、观众，艺术典型与科学典型则很不相同。

科学典型的个别，是符合常规、普遍存在状态的"个别"，这种个别只是同类的标准范本，一般不选择在形态和性格上与同类有较大差别的个别来作代表。如用摄影图片来普及麻雀科学知识，那上画面的肯定是发育健康、色泽鲜艳、羽毛丰满的麻雀，只有这样才符合人们的共识，切合麻雀的自然属性。科学典型基本上就是同类共性的图解和缩影。

而艺术典型的表现和选择却恰恰相反，它除了审美要求外，还极力追求陌生感、个性化，被表现的物与事在形态和性格上应不同凡响，和同类既同又不同，而且不同点必须非常鲜明。如表现麻雀，健康正常的不一定可以入画，而拼搏受伤的、偷闲懒散的等倒可能被选。总之，艺术典型强调通过独特的人物命运、与众不同的造型形态，曲折地反映共性和一般。

在影友来稿中，有两幅均以天安门前留影为题材的照片，《初到北京》（潘东葵摄，图3—7）比《永恒的纪念》（李代才摄，图3—8）高出一筹，就是前者在人物形象典型化处理上遵循艺术规律，在个性化和陌生感上下了些功夫。《初到北京》中的主人公是两位朝鲜族妇女，她们不远千里朝圣首都，压制不住激动的心情；同时她们初来乍到，似乎是首次见到现代都市的大世面，各自情不自禁地又流露出不同个性。左边那个年轻的，被陌生的目光压得抬不起头，下意识地扰弄着裙带以掩饰自己的羞涩和紧张；右边的大嫂开朗大方，紧握左拳毫不胆怯地面对围观群众。在广场上，她们与一般旅游者、行人相比，身分独特，心理状态和个性特征不一，因而已不是随便的图像记录，而具备了艺术典型的基

图3—7　初到北京　潘东葵　摄　　　　图3—8　永恒的纪念　李代才　摄

本要素。而《永恒的纪念》在人物个性特征上就显得一般化，也没有特殊的感情活动，仅是平平常常的一家人在拍纪念照。作品只是生活流程的记录，淡如白开水，至多只能图解出一般意义上的爱国主义主题。两者对比，不难看出：《初到北京》中的选择的个别形象不是常规型、标准化的“麻雀”，所以它就具有较强的艺术感染力。

为什么在选择和塑造典型上，艺术和科学要作不同的处理呢？这是因为欣赏者对艺术和科学有不同的心理期盼。对科学首要是求知，人们希望从科学典型中得到对物类共性和发展规律的认识，它是理念、逻辑和抽象主义，因此需排除个别特殊的例外；而对艺术首要的是求得情感满足（理性认识融在其中），司空见惯的常态，一般化的图解无法激荡人们心灵，惟有既有概括意义，又富

有特殊性的具体人物、具体景观、生活细节和风物民俗才能产生审美愉悦，引起观众和读者的共鸣。所以俄国伟大文艺理论家别林斯基说："对于读者，每个典型都是熟识的陌生人。"[①]陌生在于艺术典型的个性风采和表现形态，在一般作品中是少见的；熟识，在于典型形象渗透出概括意义和社会真谛，为人们普遍认可。

什么是典型化的艺术形象？这是文艺创作的老话题，几乎是年年讲、月月讲，但就是这并不陌生的问题，至今仍有不少人把科学的典型性、代表性和审美意义上的典型形象混为一谈。理论上的混淆，往往会导至创作的失误。如有的摄影者只满足于用图像来注释主题和笼统表现生活概貌，而忘记艺术形象必须具备人物个性、丰富的生活细节和与众不同的表现形态。不区分上述两类典型，摄影艺术极容易滑向公式化、图解化、概念化和肤浅化。如说表现工人就必拍在车床上挥汗苦干，说表现农民就必拍抱穗丰收，说拍军人必拍站岗放哨……革命导师恩格斯对艺术典型曾经作过如下表述："每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个'这个'。"[②] 他的意思是：典型既有包含某一类（人或物）的共同特征，而这特征又必须通过这一个独一无二、不可替代的具体单个（人或物）来体现的。记住恩格斯的教导，必有助于我们区分图像与形象，拍出既富有思想内涵，又符合艺术特性的好作品。

此外，形象不同于图像还表现在：形象注入相当的作者主观色彩。

---

① ①引自《别林斯基论文学》一书，第120页。

② ②引自《马克思、恩格斯选集》第一卷，第84页。

人们常说：艺术来源于生活，是客观生活的反映，此话言之有理，符合唯物反映论。但仔细推敲生活与艺术的关系，这里还有特殊规律，艺术对生活的映照不是简单的复制和重演。

它除了上述从客观出发选择生活素材、提炼典型外，还需要熔铸作者的审美判断和主观投入。科学反映客观世界，要求绝对尊重客观实际，不允许渗入任何主观意想和夸张；而艺术作品从本质上说并非纯客观的，它是主客观的辩证统一，需要代理客观景象表达作者的主观感受，甚至还可包括超越客观存在的想象和夸张。早在20年代，我国摄影艺术先驱刘半农教授就指出：摄影除了"写真"外，还要"写意"、"造美"[①]，如同样拍摄北京正阳门，有人就拍得壮丽，有人就拍得凄凉、沉重……正阳门本身不会有喜怒哀乐，这完全是摄影家有用不同造型元素（光影、色彩、构图等）来表达自己的审美体验。

我们有些作品之所以缺乏动人的艺术形象，其中原因之一正在于：作者过于拘泥客观写真，缺乏（甚至放弃）加入自己的主观投入，只是用基本技巧较好地再现客观景物，而不是借景抒发自己的意气。这里有两幅都是以道路为拍摄对象的作品，《苗寨村道》（杨恩璞摄，图3—9）和《爱之路》（杨之爱摄，图3—10）相比，前者就较为平淡，尽管作品能基本完成叙事任务，主体突出、气氛真实，而作者本人对村道的赞美之情并没有得到淋漓尽致的宣泄。《爱之路》就不同，画面上一对情侣走过一条并不平坦的小路，作者用逆光强调出路石的坎坷起伏，使本无生命和含义的卵石路面产生出隐寓象征。画面上那对情侣亲密地共撑一伞，并肩

---

① 引自《半农谈影》一书。

走过这崎岖的一程，表达了作者对人生坎坷的感叹，对同甘共苦之情的讴歌。

摄影创作题材十分广泛。有的被摄题材（如生活、风情和人像）本身具有较鲜明的社会倾向和是非功过，因而比较容易结合表达摄影者的审美立场和价值取向；而还有些被摄景物（如自然风光、静物道具、花草鱼鸟等）本身不具备或较少具备社会意义。如我们不加入主观审美体验，只是简单地记录其外观，就不可能从图像升华为艺术形象。如动物挂图上的马和摄影家陈宝生的《龙马精神》组照，两者区别之一就在此。挂图上的马，说马就是马，别无它意；而《龙马精神》（图3—11）中的马，是陈宝生同志对华夏民族魂的写照，是改革开放、祖国腾飞的缩影。

在此要补充说明一点，我把科学挂图与艺术照片相对比，并没有谁高谁低的意思，就好比中菜与西餐各有各的做法，各有各的高手和精品。拍科学挂图就要冷静客观，而拍艺术照片就应在反映客观世界同时，热情奔放地投入摄影家的主观倾向。

三　要以情动人

科学与艺术都有反映客观世界的真理性，但是两者在表现形式有很大不同。科学以理服人，而艺术情理交融，以情动人，用作品拨动读者观众的心弦，使千万人牵肠挂肚、惊心动魄才能赢得高品位的审美价值。在谈到什么是真正的艺术时不少艺术大师甚至认为，在艺术中感情特征比形象性更重要。例如俄国文豪列夫·托尔斯泰曾说："艺术是这样一类人类活动：一个人用某种外在有标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情。"[1] 他还认为："艺术家的任务

---

[1] 引自《西方文论选》下册，1964年版，第433页。

不是去证实某一问题的无可争辩的解答，而是通过无穷无尽的表现来启发读者热爱生活。如果有人对我说，我可以写一部小说来不容置辩地证实我对一切社会问题的个人观点，那么，即使只花两个钟头，我也不愿意。但是，如果有人对我说，我的作品将被那些今天还是孩子的人们在20年后来阅读，并且将使他们欢笑、哭泣和热爱生活，那么我就要献出整个生活和精力来写它。”[①]尽管托尔斯泰有些唯情为高的偏激，但从中我们也不难看出：表现感情在艺术中具有多么重要地位。

艺术创作离不开理性和观念的指导，它是作品的内在思想，但由于艺术特性的制约，不应让它们直白、赤裸地直接出场。正如古人说得好："理语不可入诗中，诗境不可出理外"（潘德兴语）[②]，应该情理结合，寓理于情。但我们有些作者往往为了突出思想性，忘记了艺术必须具备感情形式，以说教、宣传替代感染、默化。如《瑞雪兆丰年》（鲁少田摄，图3—12）和《与传统观念彻底决裂》（宋佑民摄，《中国摄影》1974年第一期）两幅照片最大毛病就是直奔主题思想，既没有艺术形象，又不表现感情，竟然直接把标语、口号（文字）作为拍摄对象，这比图解性的照片还笨拙。更可笑的是，《彻底决裂》惟恐读者得不到政治教育，人为地让女社员书写的大字报，一字一句把主题思想公布于众。马克思和恩格斯一贯反对在文艺作品中直接暴露政治倾向和主题思想。1859年他们就拉萨尔的历史悲剧《弗兰茨·冯·济金根》发表过："不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士

① 引自托氏书信《1865年7月8日致Л·Д·波波雷金》。

② 引自《养一斋诗话》。

比亚。”[①] 莎士比亚众所周知是英国16世纪戏剧大师，他的作品情节丰富，感情真挚，又有优美的戏剧形式，世代相传。德国诗人、戏剧家席勒是马克思同代人，他在政治上激烈反对封建统治；在艺术上属狂飚派，情绪偏激，因而在不少作品中，他把艺术形象“变成时代精神的单纯的传声筒”[②]。尽管马克思、恩格斯在政治上与席勒是战友、同盟军，但还是批评他艺术上的不足。正如德国另一位大诗人歌德所指出的那样：“席勒对哲学的倾向损害了他的诗，因为这种倾向使他把理念看得高于一切自然，甚至消灭了自然。”[③] 重温这些真知灼见，对于包括摄影在内的革命文艺，如何正确处理感情、形象和思想理念三者关系，至今仍有巨大的指导意义。

图3－12 瑞雪兆丰年
鲁少田 摄

在艺术创作中，为什么要特别强调感情因素呢？

一是，为了满足欣赏者的审美需求。所谓审美愉快，其中最不可缺少的感情震动、宣泄情绪。老百姓看文艺演出、

①②引自《马克思、恩格斯选集》第4卷、第347页。

③ 引自《歌德谈话录》第13页。

看影视节目除了接受教育外，很大程度上是为了经受感情和情绪冲击（刺激）带来的快感，因而甘心花钱买票去承受人为制造的哭笑或惊恐。人非草木，天生就有七情六欲，艺术可以满足人们感情的共鸣。

二是，感情是艺术创作的动力。艺术内容来源于生活，但触发艺术家自己非写不可、非拍不可主要是服从于感情。毛泽东同志写《送瘟神》一诗，在题跋中说他，夜不成寐，欣然命笔，可见激动之极。摄影也是一样，没有感情是拍不好照片的。《天津日报》有位记者曾说自己在“文化大革命”中拍知识青年上山下乡的一段经历：当时他儿子也被指定离家，他心里很想不通，情绪不高，但领导上偏要他去拍这个题材，只好硬凭理性服从，结果拍出的照片既虚假又冷漠。

艺术创作不能靠行政命令完成，关键要艺术家在深入生活中产生真诚的感情，有了爱憎就会“走火入魔”，想尽办法把作品搞好。

三是，为了在作品中表现出作者的审美评价和思想倾向。艺术反映生活决不可能是纯客观的，而对充满曲直是非的大千世界，艺术家在作品中如何对他们作出评判呢？不能采用贴标签办法来作政治鉴定，只有通过感情的冷热和亲疏来流露，才能打动读者，因此艺术家在创作时不仅要写出、拍出作品中角色的真情实感，而且也要抒发自己的感触。

通过上述讨论，对于“艺术必须具有感情特征”估计很少有人会提出异议。问题是：摄影能否像其他艺术一样也可以表现感情？在不少人心目中摄影艺术与传统艺术不同，它一不能由人直接参与“表演”（如舞蹈、戏剧就是人自身行为，绘画、文学是躬直接指挥手来宣泄感情），摄影作品是通过科技仪器间接产生的；二是传统艺术偏向生活与艺术的二致性（即艺术不同于生活的形

图3—13 周总理与我们同乐（1964. 4） 杨恩璞 摄

式），而摄影强调纪实，偏向生活与艺术的近似性，作品图像酷似实景，因而难以渗入主观因素来传达感情。

这是对摄影的历史偏见。长期以来，人们总是把摄影仅仅看成是一种复制技术，如同镜子一般。据历史记载，1839年法国公布达盖尔摄影术时，有位英国记者向国内报道时，考虑到英国读者当时谁也弄不清这是怎么回事？“摄影”完全是一个陌生的新名词，只好用比拟来说明。那位记者写道：“摄影，就是我们用一面镜子去照景物，景物在上面出现后竟留住不走了，而且还可以把它带回家里挂在墙上（大意）。在当时把摄影说成镜子是对科技成就的一种惊喜、一种赞叹，但并未真正理解摄影是由人操作的。100多年来的摄影实践证明：作为摄影机的技术性能确是机械性复制，但由人进行拍摄却是创造性艺术，完全可以记录被摄人物的喜怒哀乐，也可以运用摄影造型技巧来表现摄影家的主观感受和审美评价。

面对各种艺术，我们可以自豪地说：摄影决非无情术。

摄影艺术作品从宏观上可分为纪实（Take）和创意（Make），纪实是从生活中撷取，创意是根据生活体验来构思创造作品。无论何种都可以从感情上感染人。

《周总理与我们同乐》（杨恩璞摄，图3—13）是现场抓拍的纪实作品。1963年“五一”劳动节前夕，周恩来总理前来探望出席全国文联理事会的代表。当时会议气氛有些紧张，因为有些“左”派告发文化部是帝王将相部，文联几乎成了匈牙利式的裴多菲俱乐部。周总理来到代表中间，既帮助大家明确创作导向，又和颜悦色地大做团结工作，让大家解除顾虑，大胆创作。当晚他与大家一起座谈中，相声大师侯宝林边说边表演，逗得满堂喝彩，周总理也情不自禁开怀畅笑——我就在这时按下了快门。这幅照片与一般礼仪、会议场合下拍摄的周总理形象不同，他坦荡洒脱，

图3—14 悼亡灵

鹿启海 摄

无拘无束，与文艺工作者亲如一家。画面上他的豪爽一笑，使我们感到良师之亲、益友之情，他带来了党的温暖。

《悼亡灵》（鹿启海摄，图 3—14）更是一幅感情外溢的代表作。1994 年，新疆克拉玛依市发生火灾，造成数百名儿童葬身于火海的重大事故。事后，按照风俗，家长们集会追念亡灵，哭声震天，声讨渎职干部。作者及时赶到现场，真切地表现出人民的悲愤。

可能有人会说：上述照片只是客观记录被摄人物感情，纪实性作品能否更鲜明地表达摄影家自己的感情？纪实被摄者的感情也并非没有作者主观成分，拍谁不拍谁，拍什么表情不拍什么表情，无不渗入作者主观选择，只不过作者的主观色彩表现在镜头后面，比较含蓄罢了。当然，在纪实性摄影作品中，也可运用视觉效果外露、夸张的技巧来表现摄影家的感情。《遗臭万年》（罗震摄，图 3—15）以游人的腿、脚为前景，拍摄杭州岳飞墓前的秦桧塑像，让这个卖国贼跪受胯下之辱，成为裤裆下不耻于人类的狗屎堆。在拍摄现场，作者即兴采用这种前景决不是偶然的，是他爱憎所致，“情动于中而形于外”的结果。

图 3－15　遗臭万年

罗震　摄

创意性作品《升腾的特区》（钟国华摄，彩图 4）更是抒发摄影家主观情感的力作。作者从 80 年代初就工作、生活在我国第一个经济特区——深圳，亲眼目睹改革开放给深圳带来的发

展、繁荣，以及一日千里的成长速度。这一切使摄影家惊奇、兴奋，于是用了诸多摄影技艺，超现实地来表达自己的心情。一是采取多次曝光，把两处夜色灯光重合，使画面色彩斑斓、琳琅满目，呈现出繁华氛围；二是，支着三脚架拍摄，开着B门上升的幻影。两者结合，画面上的深圳不似现实、胜似现实，更准确地说是摄影家钟国华把形象变成了“情象”，展示了他对深圳的一片深情。

四 艺术需要形式美

艺术之所以能激动人心，让观众留连忘返，让读者爱不释手，当然首先是内容高尚、思想深刻，同时还与优美的表现形式分不开。正如黑格尔在《美学》一书中所指出：“美的要素可分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容借以现出意蕴和特性的东西。”在艺术中美不能离开形式，两者不可分割。没有形式，美的内容何以存在？

什么是艺术形式？什么样的形式才算称谓美？概括地说，艺术形式就是内容在作品中的存在方式。一方面是内部结构，主要指如何组织、安排作品的内容，叙述层次和内在逻辑顺序等；另方面外观形态，主要指直接诉诸于观众、读者感官的视听信号。要使艺术作品达到优美的形式，为广大人民喜闻乐见，最起码应做到如下三点：

1. 内容和形式相和谐、统一，艺术处理应该正确、鲜明、生动地表达内容。艺术品的形式，主要是取决于内容的需要，两者如不和谐是很难让人接受的。如身穿西服、打领带，而头上却戴着中式瓜皮帽，那样就太滑稽了。此外，形式上的加工处理虽有作者极大的自由，但目的是为了正确、鲜明、生动地表达内容，形式搞得再新奇花梢，如果反而让人看不明白、产生困惑，哪里还

有美感可言？

2. 为了创作优美的形式，艺术家（包括摄影家在内）不仅要研究作品的主题、结构等全局性艺术处理，而且必须研究和掌握本专业的工具和制作材料，如画国画就是文房四宝——笔、墨、纸、砚；摄影就是照相机、胶片、灯光……虽然这些都属于技术性的东西，但如缺乏对它们的控制和掌握，也无法真正实施整体的形式美。

在艺术品中，仅从工具和制作材料方面表现出的熟练技艺就能有相对独立审美价值。这就好比完成体育比赛中的高难度动作一样，看了也会引起人们对人类创造力的惊叹。

3. 艺术贵在多样创新，不效仿他人。一种艺术门类能世世代代流传下来，被广大人民公认，就是因为他们有独特、不可替代的形式美。如诗、小说和报告文学，同属文学类，但它们显然有很大不同，诗的韵律、小说虚构的想象时空，与报道文学的真实性和政论性各自都给读者独殊的艺术享受。再如同属戏剧类，京剧和话剧也各有千秋，京剧有程式化表演、曲牌唱腔、虚拟性的布景、道具；而话剧有生活化表演，京韵对白、写实布景，两者给人以不同的美感、不同的风采。假如消除诗、小说和报告文学的差别，抹平京剧和话剧的不同，那么失去自我的那门艺术也就没有必要存在了。

摄影要升华为艺术，也必须寻找到“自我”，寻找到它与其他门类艺术及传媒的不同的表现手法和叙述语言，创造独具一格的风采和神韵。否则，它也没有存在的必要而被其他艺术所替代。

摄影艺术独有的形式美是什么？有哪些审美特征和表现形态呢？笔者将在下一节作进一步分析。

第二节　摄影艺术独特的审美特征

摄影在一个半世纪前诞生时，就其技术来讲也只是一种记录图像的信息手段，无所谓艺术不艺术，因此也就没有人探讨摄影的审美特征。

后来，一部分摄影家不满足于实用摄影，光拍些人像纪念照卖钱，就向审美领域扩展。在19世纪中期，摄影步入艺术殿堂是从学习、摹仿古典绘画中开始的。摄影家让模特儿扮演成宗教神话或历史传说中的人物，在布景中摆布拍摄并用多张底片剪辑合成。如《芳魂欲逝》（英国，罗宾逊摄）和《两种人生》（瑞典，雷兰德摄），尤其是后者，堪称为绘画主义摄影的顶峰之作，1857年在美术展览展出后，被英国女皇维多利亚收藏。这是幅劝恶从善的宗教主题性创作，耶稣圣人在画中，一侧是罪恶世界，不法之徒纵欲放荡；另一侧是光明天堂，正人君子和睦相处，被摄人物数十人，用三十多张底片拼接组辑在一个场面中，这在当时是非常时髦的技艺。

一　摄影本体意识的觉醒

随着摄影器材的轻便化、胶片感光度的提高，不少摄影家从画室走向野外，走向社会，拍下了好些生动的自然场景。英国医生、摄影家亨利·爱默生根据自己的体会，于1886年3月26日发表题为《摄影是写实的艺术》的论文，他认为："自然是艺术的开始和终结，只有最接近自然，酷似自然的作品，才是最高艺术。"爱默生的照片与绘画主义摄影有明显不同，开创了一代摄影新风，概括起来：（1）面向生活、面向自然，不搞历史和神话题材，主

张摄影创作是“现在进行式”语言，只能反映当代时空；（2）提倡现场即兴取景，反对事先设计草图，然后摆布扮演；（3）追求人眼视觉感受，画面图像有虚有实，软焦点、短景深，有朦胧感。

一石激起千层浪。爱默生的“写实”主张引起了西方摄影界对摄影本体的深入思考，摄影究竟应走什么样的美学道路？它的艺术特性是什么？在20世纪初，美国就出现了纯粹摄影派（如：F64小组，史泰格列兹、韦思顿及亚当斯等）。无独有偶，不久法国的“堪的摄影”（现场抓拍）派也崭露头角，如苏罗门和布列松等。他们的共同主张都是：摄影有其独特的审美特征，不能再走绘画主义的路。尽管他们在具体问题上也各持己见，但从整体上主张探索摄影的独有特征，标志着摄影本体意识的觉醒。

这种觉醒，在本世纪二三十年代也同样发生在中国。中国爱国的、革命的摄影家（如沙飞、吴印咸、石少华、刘半农、张印泉等）随着中国民族危亡的意识上升和抗日救国运动的高涨，深刻地认识到不能关在沙龙中摹仿绘画，拍人体、花卉、残荷、冷月之类，应发挥摄影纪实本性反映社会，反映革命人民的抗日斗争。他们从时代的需要、历史的责任上，更深入地理解摄影艺术和现实生活的美学关系。

二　通过对比认识摄影

艺术是人类掌握世界的一种特殊方法，它有多种门类。各类艺术之间有相通处，又有特色，它们是在相互影响下发展，又在争艳斗芳中各显身手，从而形成百花齐放、多姿多彩的表现形式。那么，摄影艺术又有哪些独特的审美特征呢？

从哲学上讲，世界上一切事物都是相对的，经过对比才能辨证、准确地认识它们。例如问北京的景山高不高？这就很难回答高或不高。与故宫大屋顶比，它的确高出一头；但与市郊香山相

比，它又是矮的。两头一对比，景山大致高度也就清楚了。美学现象比自然现象更复杂，很难下个简单的定义和公式．因此要阐明摄影艺术的独有审美特征，不如采用比较学，从实际情况出发搞清它与其他艺术以及相近媒体的不同。以我个人看，摄影艺术与文学、戏剧、音乐、舞蹈等的差别是显而易见的，不必赘说。与摄影艺术最靠近的是绘画艺术和新闻摄影，初学者最不易划清它们之间的不同，因此有必要作些仔细分析。

1. 摄影与绘画

摄影与绘画有着千丝万缕的关系。18世纪人们发明摄影，就是从绘画的不方便开始。原先画家有一个用来作画的暗箱，叫“开麦拉”（camera），它是由针孔“镜头”、反光镜和毛玻璃组成，外界景物通过针孔成像的物理原理，反光投射到毛玻璃上，画家按投影描图。久而久之，人们就想用科学的方法能不能把投影自动凝固下来？于是就发明的感光片、相机，并把暗室画箱“camera”的名称沿用于照相。

此外，摄影与绘画都是两维平面上的视觉艺术，而且在造型基本元素上也有许多类似的地方，如瞬间、线条、光影、色彩、构图……等。所以从古以来，不少人把绘画看成老大哥，把摄影看成小兄弟，企图用绘画的传统法则来指导、提高摄影，结果往往适得其反，扼杀了摄影美。

早在20年代，我国摄影家刘半农教授就意识到摄影应走自己的路，“画是画，照相是照相，虽然两者间有声息相通的地方，却各有各的特点，并不能彼此摹仿”（引自《半农谈影》附言）。

摄影与绘画在审美创造上究竟有何不同呢？这需要从两者创作思路和构筑手法说起。

由于两者使用工具不同，绘画的思路是综合、组织、汇总生活素材，在空白纸上一件又一件组装形成的；而摄影，主要是直接

图3—16 苏美两国首脑会谈　　　　　　（美）大卫·勃耐特　摄

投入生活，在纷纭变化的大千世界中选择有意义的东西，排除与主题无关景物，撷取精华。摄影家王文澜介绍自己经验时说："什么时候按下快门？""在画面中如何去掉多余的东西？"这是我在拍摄时常常考虑的问题。① 所以，有人把绘画创作比喻成数学加法，又把摄影创作说成是减法，这并非没有道理。

例如《苏美两国首脑会谈》（大卫·勃耐特摄，图3—16）产生于司空见惯的外事活动，但它却能深刻揭示两个超级大国的微妙关系，成功的关键是：作者在纷乱的现场准确抓住苏联总统戈

① 引自《我注重瞬间动感的选择》。1985，第四期《中国摄影》。

尔巴乔夫和美国总统里根各有心计的神情，他们两人虽坐在了一起，但心里都打着自己的小算盘，都在与自己的助手、译员商议着什么。摄影作品既要真实地记录客观存在，又要典型地揭示本质，在纷乱的拍摄现场很容易顾此失彼，只有靠精心选择瞬间，才能去芜存精，把两者统一起来。

从客观生活中选择有意义的题材和画面并不容易，典型的一瞬不可能总等候着我们，理想的拍摄机遇往往稍纵即逝，哪里能随时捡到“天上掉下来的馅饼”？所以有的摄影工作者就想走“捷径”，用绘画组合法替代摄影选择法，用摆布扮演实现头脑中的构思，这尤其在生活民俗摄影、社会纪实摄影中是不允许的。80年代中期，我国曾出现过一些伪军事摄影，当时中国人民解放军将士在西南边防保卫祖国的战斗中涌现出许多英雄业绩，但某些摄影家没能真正深入火线拍照，而在后方重演补拍。如《火线入党》中的战士受伤的手是假的，用纱布包扎后再用红药水染成的；再如《死吻》实际上只能算是一幅“剧照”，饮弹牺牲那位战士是乔装扮演的。还有《加急电报》，画面前景的桌上放着一顶军官帽和一份催人提前归队报到的加急电报，“前线战备，停止休假。”后景是一位军官和他的爱妻正坐在床沿上拥抱告别。尽管这可能是军人生活的真事，但摄影者明目张胆在他人卧室中拍男女恩爱私情，不能不令怀疑又是一场表演。

摄影艺术并非完全禁止摆布和事后补拍，也不完全排斥借鉴绘画表现手法，关键是看摄影者所拍的内容，是否首先需要靠真实存在（与现实的同一性）来打动和说服观众。如人物一般工作状态和普通生活、产品介绍、静物装饰……等等，以表现被摄体的“美”和“神韵”为主、并无特定时空和事件的界限，采用画意构思未尝不可；但像表现人物的英雄行为，尤其是烈士的死亡，非同儿戏。在这类作品中，如为画面“美”，而破坏或影响了

"真"，作品就成"谎言"，毫无价值了。

绘画与摄影都要反映客观生活，都需要体现艺术的真实性，但它们两者使用的工具与材料不同，读者与观众对它们有不同的心理期盼，对它们的艺术真实也有不同的特殊要求，这也就形成了摄影形象的特殊审美特征。摄影（或说主流摄影）的形象与绘画形象的主要区别就在于：

（1）摄影与绘画都需讲究典型化，但在摄影中，被摄体经选择提炼直接进入作品；而绘画往往把生活素材改造、综合成非原本形象进入作品。因此，摄影形象和现实存在有同一性、亲近性；绘画形象和现实相比，有更多的假定性、间离性。

（2）摄影与绘画都是选取生活的一瞬来反映客观世界，但两者的时空不同。在摄影中，画面的一瞬是生活进程某个时空的"定格"，按快门那一刹那，就同步完成了画面上那个一瞬间；而绘画中一瞬是组合时空，是从许多瞬间中选取理想化局部形象，经改造和拼装出来的。因此，摄影的瞬间和现实时空有同步性和纪

图3—17 新潮发型 谢光辉 摄

实性；而绘画的瞬间和现实时空相比，有更多的虚构性、主观性。

摄影，除了在总体美学特征上不同于绘画外，在具体造型形态上也有自己独特的风采。

（1）物态

无论是表现景观，还是人物，绘画大多侧重于静态，擅长描写幽静稳定的环境气氛和从容不迫的神情。

而摄影自从有了轻便携带式相机，高速快门和高感光度胶片，为捕捉稍纵即逝的人物动作表情和自然界的演化和变迁提供了方便条件，使摄影作品显示出绘画难以表达的“动态美”。

如《出水芙蓉》（美国 B·R·强逊摄，彩图 5），利用闪光同步、高速快门表现泳女出水，抛摔头发的一瞬，她速度太快，这在生活中用肉眼也很难看清，但照相机却抓住了。动态造型比静态显然更充满活力，所以使本幅照片洋溢出旺盛的生命力。

人物的情绪起伏和不可名状的目光也常常是短暂的，如羞涩、惊喜、恐怖、自得其乐、嫉妒、不满……等神情都一晃而过，所以画家很难抓住模特儿的这些流动情绪，而摄影这方面却有特长。如：《新潮发型》（谢光辉摄，图 3—17）中那位中年妇女路见时髦女郎那种突发神态，很难用绘画写出记录，她刹那间的“失态”，流露出自己吃惊又感叹的复杂情感，这里既有对新潮的困惑，又有对青春年华的羡慕。摄影，尤其是人像摄影、新闻摄影、民俗摄影如能充分表现人物动态和流动神情，必将更大地发挥摄影特有的潜能。美国女摄影家洛·格林菲尔德以拍摄舞蹈著称。她的作品中所有演员都在运动、飞翔中，显示出人的力度。有人认为她是把演员悬吊在半空摆的姿势，其实是用 1/500 高速快门，闪光运动抓拍，显示出摄影特殊的表现力。

在自然景色中也有风云变幻的动荡时刻，如《春雷》（何煌友摄），以经济特区城市深圳市容为主体，拍摄天空中的闪电惊雷，

寓意中国改革开放的深远影响，如同震天春雷冲破“万马齐喑”的封闭格局。在风景摄影中，大多作品都习惯于表现常态气氛，风和日丽、花香鸟语，拍这些画面虽很美，但容易落套、一般化，不能充分发挥摄影特殊的表现潜力的。

（2） 光影

绘画（尤其是中国画）注重于表现物体、景色的形和结构，开初比较忽视对光的描写，一切似乎都在无色的散射光照明下。物体没有明暗对比、冷暖色调对比，只有概念的本色。西洋画在19世纪印象派崛起后，才注意描绘光线照明效果，光的方向、色调、明暗等均在西方油画中有所表现。但远不及摄影那么深入、细致，尤其对于光线的活动多变性，自然淘汰和环境光效交替形成的复杂性，以及人工设计用光的创造性，都没有得到开掘。

摄影刚诞生不久，英国人就用拉丁文（PHOTOGRAPHY）给予命名，意为：用光作画记录。可见光在摄影中有举足轻重的地位。它不仅是技术需要，使胶片感光形成影像和色彩；而且也是摄影艺术特有的语言，光和影、光和色在画面中具有摄影特殊的造型美。

绘画由于写生时间局限，需要相对稳定的光照；而摄影便于灵活、快速反应，所以能再现活动多变的、非常规光效，光影气氛和形式构成要比绘画丰富多彩。

旅美著名摄影家李元擅长于特殊光效的风光摄影，他经常利用日出、日落，太阳射角和色温变化较大的时刻拍摄。太阳位于地平线低位，被地面建筑、树木遮挡不少，不但投影长，而且形成局部残光。如《乡野》（《中国摄影》1986年第四期），作者巧妙运用残光造成的明暗对比，大面积深暗空间（背景）与局部强光区域（暖光照亮的树梢、草丛）相互衬托，残光在画面中起了画龙点睛的作用，不仅使景色秋意浓艳、生机勃勃；同时也改造

图3—19 小红娃圆舞曲 韩学章 摄

的。这现象，人眼难以直接看到，所以画家也不可能画出这样的光芒。

在创意摄影中，摄影用光更比绘画富有表现魅力。摄影家利用光的调度和快门时间的控制，在感光材料中产生点、线、面的造型，形成超越现实的图画。美国摄影家吉翁·米利曾给西班牙画家毕加索拍过一张肖像（图3—18），在黑暗无光的瓷器陈列库中，摄影家让毕加索打亮电筒对准开启快门的镜头，在空气中比划出牛的单线图形。然后，当毕加索画到最后一笔时，摄影家用闪光侧射拍下其面容和动作。手电光产生的光道与画家形象重叠合成一起造成的超现实图像，恰如其分地表现出现代派画家毕加

索不拘一格、放浪不羁的个性。

摄影的感光材料对光有灵锐的感应力，它对光效气氛的表达比绘画有更强的、更细的再现本领，摄影家要创造摄影独有的美感，在这方面是大有可为的。

（3）空间感

绘画与摄影都是在两度平面上表现三度（高、宽、纵深）空间，但两者对空间的表现既同又不同。绘画，是以人的眼睛观察感受来表现客观世界，由于人眼视野有限、目焦固定，所以绘画（尤其是古画）中，其空间透视感相互雷同，近大远小、比例适中。摄影的空间表现取决于镜头的光学性。最早，照相机只有一个标准镜头，它所获得的纵深感、视野幅度与人眼睛的感受是相仿的。但自从发明了广角（短焦距）镜头、望远（长焦距）镜头和 200 毫米（变焦距）镜头之后，摄影画面的空间感就变化无穷，打破了人眼感觉。

《小红娃圆舞曲》（韩学章摄，图 3—19）是采用超广角（又称"鱼眼"）镜头埋在地坑中拍得的。超广角镜头视野开阔，从地朝天能把镜头外 360 度范围内景物尽收眼底，它不仅把围圈跳蒙古舞的小演员都拍入了画面，而且还形成富有装饰美的圆形构图。

《展翅》（杨恩璞摄，彩图 7）表现北京建筑，高楼林立、立交纵横。作者采用 28 毫米广角镜头拍摄，发挥其光学特性，夸张加大了建筑空间的纵深感和崇高感，增添了画面的现代气派。

《印度名胜泰姬陵》（杨恩璞摄，彩图 8）拍摄时想把古堡走廊和远处的陵墓拍在一起，先采用标准镜头和广角镜头发现泰姬陵在画面中太远、太小，很不突出。后改用 200 毫米长焦距镜头拍摄，发挥其压缩空间（把远处景物拉近）的光学特性，使前后景均能得到恰当的表现。

变焦距镜头还有一个更奇妙的造型效果：边开启快门边变更（推拉）焦距，背景空间会产生光道四射的"爆炸"效果，抽象化

的图形加强了画面纵深感，如《春花怒放》（惊野摄，彩图 9）就是成功一例。

摄影光学镜头造成的不同的空间感，并非只是一种技术手段，同时也是一种表达情感、深化主题、营造气氛的造型语言。如香港钱万里先生拍摄的《埃及之恋》，用长焦距镜头压缩空间，把太阳拉近与金字塔靠在一起，使画面显得特别壮丽、神圣，无疑表现了作者对东方文明的崇敬之情。前面列举的《小红娃圆舞曲》中的圆形构图和《春花怒放》中的放射形背景影像，也是镜头光学特性给作品增加的艺术表现力。

（4）质感

绘画（尤其是中国工笔画、西洋油画、水彩、水粉画）与摄影一样，在再现客观景物时是要传达质感的。但两者相比，摄影

图3—20 主人

田捷民 摄

更有逼真性。用当代专业镜头和专业大底片进行拍摄，获得的景物细节可以达到乱真的精确和细致。

逼真的质地和肌里描写，使摄影创作多了一种特长，有利于增强作品的真实性和吸引力。如广告中的精美产品，画出来的总比不上拍出来的诱惑人，垂涎三尺，使人产生购买欲。

逼真的质感再现，也使摄影能在细节描写上大作文章，从一滴水中见到海洋。炙脍人口的《乌干达旱灾》（英国，迈克·韦尔斯摄）只拍了两只手，骨瘦如柴的黑人儿童的手无精打采地搭在胖肥的白人（救济人员）的手上，质感表现出贫与富的差别，不仅典型概括了1980年乌干达的灾情，而且使人联想殖民主义造成的人间不平。《主人》（田捷民摄，图3—20）也是成功发挥质感表现力的典范，图中那彝族老人饱经风霜的脸犹如人生的年轮，记录了他从奴隶翻身当主人的艰辛历史。

（5）构图

从狭义讲，构图就是画面内景物和环境的布局，绘画中又称“经营位置”。摄影与绘画有很多共同点，而且从绘画中吸取和借鉴到不少方法。如美国20年代摄影大师斯泰肯拍的《摩根大财阀》肖像，从中不难看到古典油画的影子，其构图和用光借鉴荷兰画家伦勃朗的不少手法。

随着纪实美学的崛起，摄影愈来愈追求生活的质朴风味，因而产生了“随意性”、“开放性”和“断层性”表现手法，与绘画“镜框式”构图分道扬镳，于是有了“窗户式”构图的说法。

传统绘画由镜框封闭为一个完整、独立的时空，它的构图自成一体，内部互相呼应、互相衬托，具有稳定性。观众与画是两个世界，仿佛是从地球遥望月球一样。

摄影一部分仍可借鉴绘画镜框式构图，但有相当一部分人认为：摄影属于动态艺术和纪实艺术，应更接近生活、更靠近观

图 3—21 法国影星阿兰·德龙 刘凯旋 摄

众。构图不能把被摄内容和观众隔离成两个世界，应像从窗口看窗外一样随便、亲近。

所谓“窗户式”构图，是画面内外空间的呼应，画面景观与观众的呼应，是一种开放性的构图、不完整的构图。如《法国影星阿兰·德龙》(刘凯旋摄，图 3—21）按绘画构图是违背常规的，人脸挤在画框右侧，堵得没有一点空间，而左侧却空出一大块地方，显示在画面内失去平衡。但从画内外空间一起去看，观众可以想象这个明星的目光正看着什么，那一定是件勾起他深思回忆的重要东西。人物与画外的东西通过想象呼应，画面就平衡了。再如《印度加尔各答市一隅》(杨恩璞摄，彩图 10）这是现实的纪录，客观目睹，笔者故意把右侧看镜头的残疾老人拍入画面，就是为了让画里与画外呼应交流，让观众多一分身临其境的感觉。

构图还与景别相联系。传统绘画，它的内容与立意大多想表现一个较为完整的人物或故事，因此一般采用中景和全景，把人

图3—22 弹洞前村壁

杨恩璞 摄

物与人物、人物与环境都交代清楚。摄影，除此之外还可以发挥开放性画面和画外景物相呼应的优势，以一当十，以少胜多，采用细节特写来管见生活。

如《弹洞前村壁》（杨恩璞摄，图3—22），画面上只有一只少女的手，她抚摩着布满弹痕的墙，它是江西井冈山革命根据地反“围剿”战斗的遗迹。从手与墙的关系上，我们可以读解出当代青年抚今追昔、继往开来的决心。前面举例的《乌干达旱灾》，与它也有异曲同工之妙趣。特写构图，对生活进行横剖面放大审视，这也是摄影有别绘画的一种表现形式。

2. 新闻摄影与艺术摄影

要弄清摄影艺术的审美特征，另一个对照物是新闻摄影。中国摄影的骨干队伍主要是新闻记者，长期的职业习惯使他们养成一种努力深入生活、积极反映生活的优良传统。但在过去（尤其是50年代中期“反右”斗争之后），由于极“左”思潮的干扰，只

讲反映生活，不区分不同传媒的特性和规律，曾一度混淆了新闻摄影和艺术摄影的区别，误认为新闻摄影是摄影艺术的主体工程，结果使我国的新闻摄影与艺术摄影两败俱伤。新闻不像新闻，为了追求完美的艺术性把作品拍得与电影剧照一样，大大影响了真实性；艺术也不像艺术，为了追求所谓的思想性，牵强附会乱贴政治标签，成为浅薄的宣传品。经过拨乱反正，肃清“文革”流毒，从80年代以后，终于在理论上逐渐分清了新闻摄影与艺术摄影的不同，使两者都找到了自我，取得长足的进步。

新闻摄影与艺术摄影有些题材、有些表现手法是可以交叉的，但就总体来讲各有各的特性和规律，它们的不同主要有：

(1) 目的与任务

新闻摄影的目的是报道消息，创造新闻文献价值。它的首要任务是给历史立档，把最新发生、众人关心的社会热点传播出去。而关于作品的审美价值是第二位的。

艺术摄影的任务是创造美，满足观众的审美欲望。它也要反映、记录现实，但其主要目的是陶冶人们情操、净化人们心灵，而不是传达什么具体讯息。

(2) 承载内容

新闻摄影以理（真实）服人，通过摆事实、讲道理，所以在内容上要交代清楚“五个W”，即：何时、何地、何人、何事、何因，使读者了解新闻事件、新闻人物的真相和来龙去脉。

艺术摄影是以情动人、情理交融。它可以淡化、简化和虚化被拍人物和时空的具体所指，在内容上必须大力渲染作品的情感，使读者产生心灵的震撼。

吴印咸同志在延安曾给毛主席拍过不少照片。有的是新闻报道，如《在七大作政治报告》；有的是艺术品，如《艰苦岁月》中毛主席穿着打补丁的棉裤给战士们讲话，它并不是报道某个具体

会议，而是以生动的形象、细节来感染读者，因而就成了延安精神的形象写照（图 3—23）。

（3）拍摄方法

新闻摄影，以现场目击实录为主，禁止人为制造新闻，反对组织加工，提倡挑（选择）、等（等候机遇）、抢（抓拍，偷拍）的工作方法。

艺术摄影，可以采用多种多样的方法，包括“无中生有”，即后期暗房特技，电脑特技加工。

（4）风格样式

新闻摄影，以纪实叙事为主，追求客观真实，允许技术上和艺术上存在某些残缺。

艺术摄影，提倡张扬艺术家个性，发展和繁荣多种多样风格流派。追求本流派的尽可能完美。

在摄影史上有一段关于美国战地新闻记者罗伯特·卡帕拍摄《诺曼底登陆之役》的佳话。当年这位勇敢的记者在诺曼底登陆战中拍了两卷胶片，冲洗后一看不仅内容宝贵，而且技术上（对焦、曝光等）也没有问题。为了尽早发稿，他把胶卷放入热箱中烘干，结果把胶卷烤糊了，仅剩的几个画面中的影像也都变形。没有想到，这些照片发表后却得到读者认同，认为这是战斗激烈造成摄影师握机晃动。——这是一个歪打正着的例子，从中不难看出，人们对新闻摄影注重的是内容价值，而表现形式上的某些缺憾，反而会增加现场真实性。对艺术性照片，人们就一定会提出技术精湛、制作讲究的要求（图 3—24）。

第三节　摄影艺术的局限性与假定性

谈到某项艺术审美特征，人们一般只注意到该项艺术的特长

和潜力。其实，它同时还与它本身的局限性、假定性不可分割。关键是：要看我们在创作中如何调整以下两个关系：

（一）本专业的特有表现长处和局限性的辩证统一。任何一门艺术，它的表现力不可能是十全十美的，总有其长，也有其短。即使如电影视听双全、内外空间自由跳跃，但时间容量有限，深入内心很难，所以也有不如长篇小说的地方。局限性并不一定是坏处，它往往同自己艺术长处不可分割，两者在矛盾中求统一，便形成自己的审美特征。如电影正因为容量有限，迫使它产生节奏快的叙事结构；正因为较难深入人的内心世界，所以它想创造镜头组接的蒙太奇象征手法。电影没有摹仿长篇小说，走自己的路，形成了电影美。再如诗，它受字数和格律、音韵局限，写起来不如散文自由，但言简意赅的文采和起伏有序的音韵却产生了诗独有的美感。

摄影艺术也是一样，它受自己的工具和材料制约也有一定局限性，我们不必非突破这些局限不可，如把照片制成与绘画一模一样，或把新闻与艺术兼顾起来，也就削弱了自己的特性。只有遵循艺术自身的格律，并充分发挥本专业的手段和技巧，显示出其他艺术无法替代的欣赏价值，摄影艺术才能立于不败之地。当然，在某些特殊题材中，为了探索创新手法，向摄影艺术的局限性挑战也是无可非议的。

（二）作品中真实性和假定性的辩证统一。任何艺术作品都是客观世界的映照，这就是它的真实性；但艺术真实又不同客观世界的简单复制，真实还需上升为美的形象（或称可供人欣赏的艺术），这就是假定性。两者辩证的统一结合起来，才成作品。所以中国著名京剧大师盖叫天先生说得好，什么叫戏？"真中有假，假中有真。真真假假，假假真真，真假难分。"各种艺术的审美特征，常常表现在如何把握其假定性的表现形态和分寸感上。

有人认为："摄影是纪实性（写真）艺术，真实是它最高审美特征，不要谈什么假定性。这是不对。纪实性，只是摄影术的技术特性，如拍档案照片、罪证照片，只需讲究真实再现，不必要求假定性。摄影艺术，仍有自己一定的艺术假定性，只不过它的假定性形态和分寸同其他传统艺术不同，比较接近于生活原型。京剧的假定性是与生活真实有明显差别的，它的道白不同于我们讲话，它的开门入室、骑马上山都是虚拟无实物的表演。而摄影艺术的假定性，是由摄影的造型技巧来拉开艺术和生活存在之间的距离，一般情况下它巧妙地与真实性吻合融化为一体，不使人察觉。

其实，在非纪实报道性题材的摄影作品中没有必要太拘泥于真实性，如风光、肖像、静物、花卉等，完全可以使用摄影技巧加大表现假定性，拉大作品形象和客观存在的差异。只要你是运用摄影手段造成的，这种所谓的艺术"虚假"仍不失摄影美，仍保持了摄影艺术审美特性。如于仲安的硬调少女肖像（图3—25）和梁达明的高调人物肖像（图3—26）都显示了黑白摄影特殊的韵味。再如《晚境》（连登良摄，彩图11），作者采用色调分离法把画面背景浮雕化，不仅从影调上更突出了前景人物，而且从意象上深化了主题，冷漠的蓝色和寂静的环境有力地烘托出老人晚境的孤独和凄凉，这也是一种摄影造型语言。假如摄影艺术只讲纪实性，不讲假定性，将有损于艺术的多样化和百花齐放。

日本电影大师、著名电影导演黑泽明关于电影艺术特性曾说："欣赏一部影片，如果没有一种叫做电影美的东西，那是不会感动人的，这种美感只有电影才能把它表现出来，而且表现得很完善，使看的人不由自主地产生激动的心情，观众正是被这种东西吸引去看电影，而拍电影的为了这点才拍电影。"我认为，摄影也是一个道理，我们拍照片除了内容有意义外，还应该有摄影自身的艺

术魅力，因此我们必须在创作实践中不断研究和领悟摄影艺术的美学特征。

只有走自己的路，摄影才能真正成为独立的艺术。

【思考题】

1. 摄影怎样才能成为艺术？
2. 艺术摄影与新闻摄影有何不同？
3. 绘画与摄影有何异同？

第四章　摄影艺术家的审美创造

艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；他又是自然的主宰，因为他使这些人世间的材料服从他的较高的意旨……①

——（德）歌德

世界上一切艺术的产生，都离不开客观生活素材、艺术家的加工创作和作品形成——三个阶段，它的整个过程是一种审美创造活动。从生活转化为作品，其中决不可缺少艺术家的加工，这里既有技艺操作，又有复杂的精神劳动。前几章，我们只是对艺术美的来源和摄影作品的审美特征作了探讨，而艺术家个人在创作中究竟有多大作用呢？因此很有必要再来补充研究一下摄影艺术家在创作中的地位和影响，这就可以更全面地认识和掌握摄影艺术的审美特性和创作规律。

① 引自《歌德谈话录》第137页。

第一节　审美意识在创作中的地位

在古代，艺术并不被认为是创造性活动，通常被称为“技艺”，认为只是一种仿制劳动，艺术家的作用是消极、被动地摹仿生活。但艺术从原始走向成熟，人们就发现：艺术虽然源于客观实践，但两者决不能划等号。艺术不是生活的复制，其中主要是因为艺术家发挥主观能动性，用自己的审美意识，对生活素材进行改造和创造。因此到了17世纪，西方就把艺术家和创造者（The Creater）两个概念联在了一起。

什么是审美意识？正如马克思所说：“生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体”[①]，人类在艺术生产中不仅能为自身创造出审美对象（作品、人化的自然等），而且通过长期实践也改造和提高了自己对美的感知、判断和创造能力，在头脑中积淀升华形成一种主张。这里有社会性的是非判断，也有个人欣赏习惯的喜恶。艺术家的生活实践、世界观和艺术素养不同，会形成各自不同的审美意识。艺术家作为审美主体，他本身的审美意识不管是否自觉，不可避免地要参与全部创作过程，从对现实美的感知和认识，到艺术美的构思、表达，无不打上他本人的审美烙印。因此，艺术家的主体审美意识，直接关系到作品的艺术质量和走向。例如，80年代后期，影视界曾同时出现两部《末代皇帝》，一是意大利左翼导演贝特鲁奇的电影；另一个是我国自拍的电视剧（周寰导演）。应该说两部都是成功的作品，基本政治倾向也是一

---

① 引自《1844年经济学—哲学手稿》。

致的，否定封建社会的皇权统治，歌颂我国政府能把剥削阶级的最顽固代表——皇帝改造成公民的伟大奇迹。但两部作品所表现出的艺术走向和风格，又是那么的不同。外国电影《末代皇帝》是浪漫主义的，偏重写皇权对人性的毁灭，以及失权为民之后的人性复活，因而在取材上和手法上并不拘泥于历史真实，大胆探索内心世界，甚至潜意识。中国电视剧《末代皇帝》是现实主义的，偏重于揭示历史内幕和人物命运，因而在内容上严格忠于史实，在艺术表现上决不随意夸张，尽力再现当年原貌。这是两国艺术家持有不同美学观念造成的差异。

摄影创作也是一样，大家都在表现北京，都想拍出北京的文化底蕴，但王氏兄弟的《京味风情》、徐勇的《胡同系列》、周万萍的《长城组歌》和杨晓利的《古都新貌》各有千秋，都有自己的审美独创，有的幽默，有的深沉，有的雄壮，有的新潮。这里不只是取材不同，而且更重要的是他们对美的追求（从内涵到手法、形式）也各有己见。

许多摄影初学者对摄影的审美创造往往理解得比较简单，认为照片成功主要靠运气（碰到好题材和抓住好机遇），以为自己的工作只是被动地运用技巧和按快门。很少注意研究自身应用什么样的美学追求，把生活素材改造、升华为美的艺术。为此，所以我在本章题头下，特别引用了德国伟大艺术理论家、诗人歌德的那段名言：艺术家既是自然的奴隶，又是自然的主宰，艺术家要反映客观世界，尊重存在；同时，又要让“这些人世间的材料服从他的较高的意旨”。这里“较高的意旨”，既包含着作品的社会功利目的，同时也是作品应达到的美学价值。

正因为人的主体审美意识在艺术创作中占有影响大局的重要地位，所以每一个从事艺术的摄影者必须在操作摄影技巧的基础上，培养特有的审美思维，提高自己的审美意识。这正像从老百

姓成长为军人，光会打枪开炮不行，还需提高政治觉悟和训练特有的心理素质。否则，我们只能停留在老百姓或业余爱好者的水平上。

如何来建立和发挥自己的审美意识呢？在探讨摄影家具体美学修养和创作心理之前，我们应该首先摆正作者的主体意识在审美领域中的基本定位：

（一）表现我，还是我表现？

（二）唯情至上，还是情理交融？

（三）宣泄个性，还是服务社会？

这三个问题关系到：文艺创作的方向、内容和功利目的。我们提倡摄影家坚持社会主义方向，走革命现实主义的创作道路，艺术家的主体审美意识应接受辩证唯物论哲学思想指导，决不可能任其个人随心所欲，无限扩张。

一、"表现我"与"我表现"的差别，就在于艺术究竟是纯粹表现主观世界，还是主客观相结合，通过艺术家加工反映客观世界？有些人把革命现实主义的创作道路说成是"机械的物本主义"，要求恢复"人本主义"。这是对现实主义莫大的歪曲，现实主义确实坚持面向生活、反映客观世界，把生活看成创作的生命源；但同时也强调艺术家对创作有不可低估的主观能动作用。生活是源泉，艺术家是加工厂，两者缺一不可。

所谓艺术"人本主义"，用提倡这些观点的人的原话解释，就是"不屑于表现自我感情以外的丰功伟绩"，只描写艺术家本人的自我，割断和排斥了艺术和客观生活的联系。按此理论进行艺术创作，当艺术家一旦发生感情偏差或认识片面、僵化，他只相信自己，只描写自己，那么作品非歪曲生活不可。

二、辩证唯物主义认为：客观世界的运动和发展本有一定规律，人们通过科学研究和艺术审美是可以认识的。艺术与科学不

同，它在把握客观真谛时偏重于感情和形象，但人类的喜怒哀乐决不会是无缘无故的，总要有所起因和归宿，与一定的社会背景相联系。因而现实主义主张文艺以情动人，同时还强调情理交融，情感在台前表演，理念在幕后指导，正如黑格尔所指出的：没有思考和分辨，艺术家就无法驾驭他所要表现的内容。在审美创造中情感至关重要，但不是唯一的。

在讨论人的审美意识中情与理关系时，谁也不会否认情感既是作者的创作动力，又是作品表现的重点内容，但无限夸大情感的地位，排斥理性的导航也是偏颇的。有的人认为：理性与艺术无缘，非理性的情感、下意识、潜意识才是艺术大有可为的领域。非理性意识在艺术创作中确实有一定作用（这在以后，本书将作专门论述），但过分夸大它的作用，并用它来替代理性感情，有可能误导艺术，把艺术家的目光沉溺于无目的、无逻辑、纯本能的个人情欲之中，而忘记了观照客观要求，忘记了人与社会的关系。

三、发挥审美意识对艺术创作的促进作用，核心任务是艺术家对艺术品进行个性化处理。但艺术作品最终的目的不光是为了艺术家宣泄个人情感和表现个人才能，而是面对社会群体，为大众服务。这里既要发挥个性，又要让群体理解和接受，两者之间必须找到一个交汇点。

艺术创作并不只是艺术家个人的事，如果我们在提倡艺术家发挥审美意识的能动作用时，只强调个人意志、个人趣味，不调节与大众群体的观赏关系，就可能使作品曲高和寡，脱离人民。

第二节　对客观世界的审美把握

上面我们已经讲述了生活、艺术家审美意识和艺术作品的三

者关系，原生态客观生活决不可能原封不动地搬进艺术品，艺术家的审美意识起着重要的加工和改造作用，这是一种审美创造，也是从美学（形象和情感）的角度对客观世界的把握和观照。

纵观一个半世纪摄影历史，摄影家人材辈出，数不胜数，他们个性各异，群星耀目，让人眼花缭乱。但是如从艺术哲学（存在与意识、客观与主观）的角度来剖析他们艺术创造，他们对大千世界的审美把握还是有一定规律，主要有三种方式：（一）直观纪实；（二）微观探心；（三）宏观哲理。

一　直观纪实　形散神聚

摄影本体的基本特征就是纪实，逼真地再现镜头前的景物——这就是摄影技术的纪实。但从美学上讲的纪实，并不完全等同技术上的纪实概念，它主要是指艺术家反映生活的视角和主体审美意识参与创作的深度。纪实体摄影是在生活海洋中平视直观生活，作品大多取材于人民大众的社会生活，虽然表现的是老百姓的故事，但不见得言轻义微，小题材中常常蕴含着大主题。纪实摄影的基本风貌是追求“返璞归真”、“清水出芙蓉，天然去雕饰”。艺术家的主体审美意识一般隐蔽参与，尽量避免刺眼夺目的主观表现，侧重于再现客体原貌。

1. 纪实摄影的类别定位

摄影是个大家族，它的门类很多。每种门类都有自己的任务和“游戏规则”，这好比玩球，排球有排球的打法，足球有足球的规矩，不能搞混。所以，各行各业摄影弄清自己的类别和地位是十分必要的。

摄影按美学特征可大体分为三类：艺术摄影、新闻摄影和实用摄影。纪实摄影列在哪一类门下呢？如上述所谓纪实不是技术意义上的纪实，是社会纪实。有人认为它的首要目的不是创造审

美价值，而是揭示社会问题，警世于天下，应属新闻类的一个分支，类似于专题深入采访。也有人认为它应归属于艺术摄影（艺术类中有两大分支——创意和纪录，社会纪实应归属艺术写真）。原因是：纪实摄影虽然直接反映社会现实，但它并不一定是新闻。新闻，是指新近发生的、社会大众所关心的事；纪实摄影涉及的内容十分广泛，它的题材有的有新闻价值，有的早已存在但今日才被人重视，有的早已消失今日只剩遗踪，有的并无新闻价值，只是平平常常小事。同时，纪实摄影在表现上比新闻讲究一定艺术性，注意整体构思和造型技巧。两种说法都有一定道理，这说明纪实摄影是双向交叉的“混血儿”，既有社会性和一定的新闻价值，又有艺术性和审美价值，类似于报告文学。也有人认为，纪实摄影其主要目的是：直接为社会实用服务，非审美的，因而划归实用类未尝不可。

从传统观念看，这非马非驴的现象很反常，其实，这是科学和文化发展的必然。随着时代的进步，传统的科目分类是不够用的，因而一批边缘科学应运而生（如地质力学、生物化学、工程物理学等）。有位哲人说得好：“非马非驴，骡也。骡的力气大，好干活”。从改革发展的眼光来看，对新出现的事物就该从实际出发分类定性。纪实摄影也是一样，关键不在于姓“新”，还是姓“艺”？而是弄清它的特性和创作规则，既不要简单化地拍成新闻图片或艺术照，更不要去单纯追求唯美主义的艺术效果。

2. 纪实摄影的独特功效

摄影的功效不外乎发挥教育、认识、审美和娱乐四大作用，纪实摄影作为摄影，它当然也有上述四大功效，但这只谈了共性。我以为纪实摄影之所以能独立存在和发展，就由于它还有一般摄影不可替代的独特功效。不研究它的独特性，就容易使纪实摄影走向平庸或一般化，丧失纪实摄影应有的战斗力。

纪实摄影的独特功效，主要有以下几方面：

（1）*目击生活，揭示世界真谛*。与创意、画意摄影不同，纪实摄影的根本任务不是为了表现作者本人的创作想象和构思，也不是追求审美愉悦，它的出发点是目击生活的存在状态，归宿点是以忠实于生活原貌的画面造型来揭示客观世界的真相和内在规律。从美学角度看，它在摄影创作的主观和客观关系上应尽力淡化主观人为色彩。简而言之，也就是通过摄影画面让真相说话，让真情打动人心。

说到再现真相、淡化主观人为色彩，不能不涉及摄影作品的歌颂和暴露问题，也就是如何体现摄影家的立场和倾向。我认为这里要区别两类情况。一种是生活中是非十分明朗的事物，如殖民主义的暴行、环境污染等，毫无疑问应该给予暴露与谴责；再如中国改革开放的新气象、救灾抢险的英雄业绩，我们当然采取歌颂和赞美的立场。但即使如此，我们在表现上也不必使用夸张、拔高的语言，摄影者的爱憎倾向应通过真实的生活场景自然（甚至隐蔽）地露出来。另一种情况是，对生活中错综复杂的事物（光明与黑暗、成绩与缺憾、文化和愚昧交织在一起的事与人），不能采取简单的肯定或否定。如解海龙的《希望工程》和报道西藏民俗的《天葬》画册所采取的立场，与其说是歌颂或暴露，不如说是冷峻的观察和揭示，因为这些社会现象和人文现象，既有深远的历史根源，又有复杂的社会背景，在历史长河中这些现状决非永恒不变，但又有存在的合理性，这就需要我们从多视角、全方位，心平气和地去揭示其事物的真谛，从而让人更全面、深刻地认识客观世界。从一定意义上说，纪实摄影是思考摄影。

我认为，世界上的事物都是由矛盾对立又统一两方面组成的，复杂的客观世界若用简单的倾向来图释，是不能真正揭示客观世界的。纪实摄影采用客观态度目击生活，有利于表现客观世界的

（2）投身社会，推动现实变革。纪实摄影的主干，应该说是社会纪实。真正的纪实摄影家不仅是生活的目击者，而且还应是推动历史前进的改革者，他们应勇于直面人生，用照片唤醒民众，帮助政府一起解决社会问题，针砭时弊，发扬正气，因而拍摄纪实作品不仅是艺术劳动，而且更主要的是参与社会活动。周国强在《武汉晚报》上用照片披露了武钢工地上偷盗现象，给社会敲响了警钟，及时制止了国家资产的流失。解海龙的《希望工程》更是纪实摄影促进变革现实最成功的一例，这一组图片牵动了国内外炎黄子孙，巡回展出后，有成千上万的人为改善我国农村教育慷慨解囊，捐款已超数十亿。

国外的类似的例子也很多，以拍摄《施舍食物》和《季节工母亲》闻名的美国女摄影家多洛西娅·兰格，她本身就是一个人道主义者慈善家，在30年代美国经济大萧条时期曾和人合办施粥所，向100万失业者提供过食品，被称为“白衣天使”。她的纪实照片真实反映了美国农业工人流浪的困境，成为经济调查报告的佐证，促进了政府实施救济政策。如海因的《童工》、史密斯的《水俣病》等也都为推动历史前进、保护劳动人民的利益立了大功。所以，美国摄影家康奈尔·卡帕又把纪实摄影叫做“关心人的摄影”。

图4—2 在结婚登记处（摄于1957年）

李仲魁　摄

当今，我国纪实摄影很热，

但在这方面下功夫还不够，有些人还只是生活的旁观者，满足于拍摄生活花絮，缺乏参与意识，没有勇气和胆识触及社会时弊。还有的人只是猎奇生活的表象，以“贵族”的怜悯来表现下层民众的苦涩，作品缺乏深刻的社会内涵。这些作品最多只是借题发挥宣泄作者本人的苦闷，并没有从积极的方面正视和解决社会问题。因此，纪实摄影要真正发挥社会功效，必须加强对人民负责的社会责任感。

（3）**凝固历史，提供可靠文献。**摄影具有纪录生活原貌的逼真性、现场感，所以许多现实的记录，过了若干时间之后就成了可贵的历史文献，它为后人提供其他媒体无法相比的直观形象。如《在结婚登记处》（李仲魁摄）、《虔诚》（李振盛摄）和《上访者》（李晓斌摄）三幅照片（见图4—2、4—3、4—4），都用真切的形

图4－3 虔诚（摄于1968年）

李振盛　摄

图4－4 上访者（摄于1976年）

李晓斌　摄

象和典型的细节，记录了当年生活某个侧面，它们组合一起成功地透射出我们国家风风雨雨走过的历程，从中可看出新中国人民的幸福，也可看到探索社会主义的坎坷、曲折，大大丰富了历史记载的容量。

如何判断纪实摄影的文献价值？按常规来说，拍摄当时的判断与事后的价值取向应是统一的。如《开国大典》（陈正青摄）、《志愿军归国》（吕厚民摄）和《白求恩大夫》（吴印咸摄）等均属这类情况，作品的动机与效果从始至今都是采取肯定和赞美的立场。但也有特殊的情况，如1958年我们拍摄的歌颂“大跃进”、大炼钢铁、人民公社的某些照片，今天成了那场历史谬误的注脚；再如李振盛拍的“文化大革命”中那些造反活动，经他重新的反思、编辑成组，今天也成了六七十年代那场大浩劫的佐证。这种动机与效果背反的“怪事”，使我们不能不思考纪实摄影的历史价值首先取决于什么？后一种情况说明了不管作者当时倾向如何偏颇，但只要真实地记录那时的原生态，同样也会产生认识作用和历史文献价值。

此外，“无心插柳柳成荫”的情况也常在文献纪实摄影中发生。前些日子，北京电视台播出过一位业余作者的四幅家庭纪念照，每幅单看极为平淡，但排列在一起就意味深长。第一幅拍在50年代，这是一对青年夫妇在桌子两边并坐合影，穿的是中山装，桌上放的是矿石收音机，一切都十分简陋。以后每隔10年结婚日都留影，但他们的衣装变了，桌上的电器和陈设也随时代而改善，到了八九十年代，真可谓“鸟枪换炮”了。他们原来并不有意想搞什么艺术作品或纪实作品，只是记录自己的生活原来面貌。但最后却成功地透射出我们共和国所发生的变迁。

说到这里，我不由想起了马克思、恩格斯对法国保守党作家巴尔扎克，列宁对俄国贵族作家列夫·托尔斯泰的评价时都指出：

尽管这些作家并不具有无产阶级党性，但由于他们忠实于现实主义创作规律，严格地再现客观世界的原貌，因此他们作品能突破他们的阶级偏见，对人们正确认识客观世界具有巨大认识价值（大意）。以此类推，我认为纪实摄影如何能产生历史文献价值呢？最重要的是，真实、客观地再现生活原貌。有些事物在萌芽发展中，我们可能一时难以区别是非，不知褒贬，但只要我们不是无中生有去伪造客观存在，先把它们拍下来，照片总会产生一定历史文献价值的。让历史留下断层和空白，是纪实摄影家的最大失责。

（4）访今探古，弘扬祖国文化。什么是文化？从广义讲就是原始自然的对立面，是人类劳动创造的物质成果和精神成果，是一个民族文明程度的标志。例如茶树原本是野生植物，说不上有什么文化。但经人工培育种出了“乌龙”、“毛峰”、“龙井”等名茶，这其中就产生了物质和技术的文化。后来喝茶又喝出了礼仪，喝出了养生之道，就又有了精神文化。一个国家、一个民族要独立强大和进步繁荣，需要政治导向、军事保障，同时也一刻不能离开文化。文化既是民族自豪、自尊的凝聚力（如为修复长城，一声号令可把五湖四海的炎黄子孙团结一起，大家纷纷捐款出力），也是代代相传的文明接力棒，前辈的文化为后代发展的基础。过去，人们研究和传播文化主要依靠文字，依靠教科书和理论著作；近50年来，图像传播媒介（画报、图册、幻灯、电影、电视及多媒体电脑）的普及，人类传播和研究文化的方式产生了革命，摄影已成为几乎与文字一样重要的信息工具。摄影画册、专题组照，扩而言之还有电影、电视纪录片和专题片，它们对人的教益不一定亚于教科书和论文。

近年来，中国摄影界也开始了“文化热”的萌动，从访今和探古两个方面来纵横展开华夏文明的多彩画卷。纵的方向是追索传统文化的根，如徐勇的《胡同101像》、陈锦的《四川茶馆》、吴

志坚的《楚风楚俗》、成大林的《长城》、闫东的《中国民宅》等；横的方面是展示当今的人文景观，描写新旧观念撞击和东西文化交汇下中国众生相，如王氏四兄弟的《京味摄影》、彭振戈的《中国开放百态》、龚建华的《新潮》、杨志刚的《反差》（图4—5）和袁学军的《初入舞场》等等。这些直观形象，一图胜百言，给初级社会主义存照立传，具有很高的人文研究价值。我国历史悠久、民族众多和文化博大精深，有拍不完的题材。过去我们的纪实摄影虽很发达，但有意识从文化层面进行开掘的作品却是凤毛麟角，拍摄花絮趣闻多于深入专题研究，所以急需摄影家学者化，或学者摄影化。

（5）返璞归真，创造特有的摄影美感。不管纪实摄影归类于艺术摄影，还是实用摄影或新闻摄影，但谁都承认它具有一定的艺术性。因此，我们在强调它认识社会、推动历史的功能时，没有必要否定其一定的审美价值。

但纪实摄影审美价值也有不同于创意、画意摄影的特殊性。创意、画意摄影追求理想的美，在作品中讲究完美的技法和匠艺加工，在作品中美感具有举足轻重的地位。纪实摄影讲究的是质朴的美，技法处理和匠艺加工要以不破坏客观真实感为前提。为了内容的真实的需要，有时可以让丑、拙的景物进入画面，还甚至可以破坏传统“唯美”的造型法则，这是另一套美学原则。对此，我们还需要进一步研究，决不能用创意、画意之美来束缚纪实美的创造。

3. **纪实摄影的文化品格**

世界上一切文化形态，其形式与内容相适应才有强大的感染力，才称得上是完整的作品。纪实摄影，以关注社会、凝固历史和弘扬文化为己任，它在表现形式上应具备何种品格和特征呢？

以我一孔之见，纪实摄影与其他类型的摄影比较，相对有三

点特色。

(1) 真。任何摄影作品都需反映生活的真实，但作品体裁不同，审视的角度和取材内容也会相应变动，从而对作品的真实性有不同规范。艺术摄影着眼于美的发现、创造美的形象来陶冶和愉悦观众，它的真实是从生活中提炼的美，或说是美化的真实，允许有夸张的理想色彩和假定因素。如鲍昆、凌飞、李川合拍的《国魂》(彩图 12)，用彩色闪光分段改变长城原来面貌，不仅主题上含有浪漫主义的意韵，而且造型上也增添了人为的装饰感。而纪实摄影的创作目的则是为了关注社会，直面人生，以铁的事实来打动、说服观众，所以它首先要求作品诚实地说真话，不允许有任何虚假（包括内容和手法）。如艺术作品常用的移情、象征、变形等手法，影响观众直观现实，所以在纪实摄影中应该慎用。至于作品要不要有审美价值，对它来说这是一个次要问题，能有则有，如没有也不必强求。如（美）尤金·史密斯拍摄《日本水俣病》专题，目的是揭露化工厂含汞废液污染海洋和鱼类造成的祸害，画面表现中毒的病人和畸型的后代，说实在话这不是美的形象，但作为纪实摄影来说，没有这丑也就难以打动人心。纪实摄影既有正面赞扬社会新风貌，同时还有揭示社会热点或针砭时弊的题材，从反面或消极现象来激发观众奋发而起，促进改造社会。在这后一类作品中，与其说要结合审美，不如说要注意处理好"审丑"，对消极的、丑陋的真实，既不回避又需注意分寸，转化为具有冲击力的视觉形象。

由于涉及到丑，在纪实摄影中解决作品的真实问题，难度很大。有些好心人对用图片公开社会问题，总是顾虑重重。解海龙拍摄的《希望工程》，描绘了中国贫困地区中、小学教育的差距和困境，校舍破旧、取暖困难、学生辍学、经费匮乏等，情况触目惊心，但实践证明只要分寸恰当，结果是积极的。《希望工程》影

展使无数观众看后流下同情的眼泪，当场慷慨解囊，捐款助学，在社会上引起良好的反响。因此，我们要发展纪实摄影必须反对“叶公好龙”的假正经，如果我们天天高喊“纪实”、提倡现实主义，一旦直面人生、关注社会的作品出现时，又缩手缩脚，横加指责，甚至歪曲上纲，纪实摄影是搞不好的。

当然，说真话、讲真实也不只是报道社会需要改进的落后面和阴暗面，也应该赞扬新生事物和英雄业绩，对于正面报道同样也涉及到如何更真实、可信的表现。我们应该反对缺乏生活气息的廉价赞颂和概念图释，只有深入刻画事实的真相、人物的真情，才能使作品具有文献价值和艺术魅力。武治义拍摄的《邹家华报告后走下讲台》(1992 年第 11 期《大众摄影》)是正面报道中追求真实的佳作，一位政府高级官员向全国人民代表大会汇报未来三峡工程后百感交集地走下讲台，这里既有坚毅的自信，又有身荷重任的压力，从邹家华身上我们看到挑战和希望共存、困难和机遇同在的历史真实。

(2) 素。所谓素，也就是保持本色。为了严格的真实性，以再现生活原型来构筑画面造型，应是纪实摄影的基本风貌。在纪实摄影中最高的信条是：画面形象客观公正，让事实（而不是外加的评论）说话，任何人为的修饰、夸张不但不会增加艺术魅力，反而会弄巧成拙，破坏作品的可信性。所以纪实摄影在拍摄时，一般不干扰现场活动，不用人工光照明，在画面上无出奇的技巧痕迹，不让人发现摄影者的存在和参与。法国纪实摄影家卡·布列松在他画册中曾有这样一幅自拍像，在户外挂晒的白被单上映着他的投影，意思是他永远在幕后。他善于偷拍真实的现场，抓取“决定性的瞬间”。

对纪实摄影的造型优劣，我们不能用艺术摄影的尺度来要求，无论在构图、用光、瞬间抓取，还是在意境营造和总体风格把握

上，都应允许它有更多的随意性和开放性，不必追求严谨、完美和无懈可击的理想境界。有时，画面上出现多余的闲笔、缺憾，往往会增添几分可信性。荷兰世界新闻摄影比赛就倡导纪实图片不作剪裁，其目的就是让观众看到原始场景，1963 年还对《越南和尚自焚》的构图进行过一场辩论。有人认为剪裁好，删去了周围街景，更突出了主体人物反对暴政、以身殉教的悲剧主题。也有人认为不剪裁好，画面保留围观自焚的过路人，更显示了作品的客观、真实。

艺术摄影以“精”动人，纪实摄影以“素”取胜，两者各有美学追求。

在纪实摄影中，从内容到造型的真实是作品的生命，如果为了画面的美，过分雕琢而破坏了本身，这是舍本求末的愚蠢行为。

(3) 璞。据辞典曰，璞系未雕琢的美玉；它从外表看粗糙、杂乱，而内核却含着稀世珍宝。借用这个词来表述纪实摄影的风貌是很恰当的，意思是：作品的造型形态仿佛松散，但内部却聚集着精、气、神。

前面我们讲到纪实摄影的自然本色和开放性、随意性，但并不是可以盲目乱拍、有闻必录，应该在看似信手拈来的形象中埋藏着耐人寻味的意蕴。正如古人云：“一语天然万古新，豪华落尽见真淳。”

现在一股摄影纪实热正在掀起，势头很好，贴近生活，言之有物的佳作层出不穷。但也有些作品令人费解，为随意而随意，只是追求散乱和不可名状的模糊，只有纪实的外壳，而无货真价实的内含。纪实摄影贴近生活、质朴无华，决不等于内容平淡无味，手法毫无章法。以“质朴”为招牌、内容空洞、贫乏的作品，人民大众是难以接受的。清水和茅台酒外表都是透明无色的液体，两

者本质绝然不一，我们反对以水代酒的假冒产品。

纪实摄影近几年来在我国特别走俏，这决不是偶然的。这是社会经济发展、改革开放的必然产物。当今中国正处在历史转折的重要关头，“以阶级斗争为纲”转变为发展生产力，以社会主义建设为中心，由国有制一体化计划经济转变为多种所有制并存的市场经济，出现许多新生事物，如何来改革？如何来更新观念？如何来认识新形势下东西方文化的撞击？……这一切都必须面向现实，重新审时度势，反思认识。正是这种广大群众的社会心态，他们需要了解真实的国情，需要重新评价传统观念和现实存在，需要更多地了解陌生的新事物，因而纪实文学、报告文学、揭秘新闻和纪实摄影特别受到青睐。发展纪实摄影，能扩大我们的视野，更新我们的观点，有利于推动改革开放，解放生产力。

当然，纪实摄影的繁荣也是广大摄影者对摄影纪实特性（本体审美特征）再度觉醒、再度认识，使摄影扬长避短，充分发挥真实反映生活，创造本色美的潜力。但对这纪实特性的发扬，决不要轻意、笼统地说是对艺术创意摄影的“反拨”，说成这是两种美学思潮的斗争，是传统派压倒新潮派的胜利。对新时期一度躁动的摄影创新局面决不要一概否定，纪实当然是摄影风格的主流形态，但决不要把它和其他艺术风格对立起来。我们赞美、倡导纪实摄影，同时也主张百花齐放、百家争鸣。纵观摄影历史，一百多年来纪实流派与各种创意流派始终在竞赛，结果谁也没能消灭谁，我看这种局面大约是正常的。我们不要去做“一花独放、独尊纪实”的傻事。

二　微观探心　形变神显

文艺对客观现实的反映，主要是通过描写两个空间达到的。一是现实空间，即生活中的可视景象，使作品直接呈现出“物质现

的观点来曲折反映生活。

为了把问题阐述清楚，区别现实空间和心灵空间表现形式的不同，我们不妨先来看一看我国著名人物画《流民图》（蒋兆和作，图4—6）和西班牙历史巨作《格尔尼卡》（毕加索作，图4—7）。这两幅都是通过描绘敌机轰炸无辜百姓的惨状，来表现第二次世界大战时人民的苦难，但创作方法两者迥然不同。《流民图》写实，以生活原有面貌来揭露现实，作者的感情藏在画面形象之中；而《格尔尼卡》则重于表意，宣泄内心感情，毕加索用变形扭曲、象征隐喻的造型语言，淋漓尽致地抒发了他对法西斯的义愤。在画面非纪实的造型上，我们看到了画家的心灵世界。我认为，这两幅画异曲同工，殊途同归，都真切和生动地体现了生活本质。

1. 摄影也能表现内心世界

在本书探讨摄影审美特征时，笔者曾强调过它的纪实性，即真实地再现被摄体外观面貌，是摄影优于其他一切艺术之所长。而对于人的心灵世界、内在意识，摄影又该怎样表现？难道我们应该摒弃摄影纪实的特长，去摹仿毕加索吗？我认为，摄影艺术的主要优势是纪实，这个长应继续发扬，因为它有利于摄影贴近现实，拥抱生活，不让历史留下空白。但纪实体摄影并不是万能的，如表现内心情感和心灵意识显得软弱乏力。摄影不能总是反映事物的外部特征，为了扩大和深入表现主、客观世界，人们有时就不得不寻找其他表达方式。同时，艺术创作本来就应该百花齐放，对摄影艺术家审视世界的方法、角度和观点，不能只采取一种模式。

诚然，摄影在表现人的内心世界方面不如绘画、文学、音乐那么容易和自由，我们无法把镜头直接伸向人的思维领域。但近年来，国内外摄影创新探索的实践还是使人们相信：摄影艺术在表现人的主观世界、内在意识上也并非无所作为。如王苗的《香

港日记》(深圳《现代摄影》1984年第三期)，打破传统照片单一时空的格局，用许多照片剪贴而成。把每一个单幅照片中的细部拼合在一起，产生了1+1>2的蒙太奇对列效应，表达了作者她心目中的香港：豪华而畸形。正如她自己所述："将诸多的空间堆砌在一个平面中，将延续的时间挤压在一个画面上，将不同的感受描述在一张作品中……有人说，你的构图呢？你的透视呢？作品的真实性哪里去了？……的确，习惯和直面的真实是没有了，而内心的真实——对香港20天的印象却存在着。"

无独有偶。或许是女性感情细腻丰富、多愁善感，描绘东京银座商业区印象的《都市的虚像》(彩图13、14)也出自于女摄影家之手，作者于前是留日的中国学生，在她的照片中看不到东京银座的繁华，仿佛都是噩梦中的片断，如正在断裂的绳索、魔爪、幻影、倒塌的楼房等。这是作者借景表达了自己的内心感受。于前说："我第一次去银座，是到日两年后，站在高楼耸立、眼花缭乱的银座中心，我彷徨了。那是一种无法表达的心情，觉得自己那么渺小，那么无助，一刹那仿佛万念俱灰。每一个银座人都衣冠楚楚，妇人们更是浓妆艳抹，一切都是那么华丽、那么完美。完美得难以忍受，华丽得叫人麻木。听不到喧哗，只有汽车在奔流……银座那么远离现实，冰冰冷冷，让人感到孤独无边，寂寞难言。"(引自1996年2月23日《中国摄影报》)笔者也曾在日本银座街头独行徜徉，读了她的照片也深有难以承受的同感，该组照片拍的东京银座的物态，但其中巧妙地交织着中国留日学生浪迹海外的心态。

着意开拓心灵空间的摄影创作，从美学思潮上看并不都是歪门邪道，它是一股与现实主义并行不悖的创作流派。自古以来，中外艺术一直存在着现实主义和浪漫主义两股传统思潮，它们都有永垂史册的名篇。如杜甫写实，留下"朱门酒肉臭，路有冻死

骨”的逼真记录；李白浪漫，抒发“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”的豪迈情怀。摄影创作开拓心灵空间，着重再造现实、诗化现实。正是对浪漫主义精神的继承和发扬。过去我们受极“左”思潮影响，文艺评论（尤其在摄影界）有独尊现实主义一家的偏向，对浪漫主义的积极意义谈得不够。在社会主义文艺百花园中，浪漫主义的摄影创作应给予肯定，不必羞羞答答，“伪装”成现实主义或纪实风格。

2. 探索心灵摄影的独特魅力

探索心灵的浪漫主义作品也是要与客观世界、现实生活发生联系的，但它不同于现实主义，不走“物质现实复原”的路，而是用改造生活原貌的手法来曲折反映生活和开掘作者、被摄对象的内心世界。这样就使作品产生纪实摄影也难以达到的魅力：

（1）抒情重于叙事，有利于纵情渲染。为了探索和表达人物的心灵感情，这类作品在表现上，往往突出情绪而淡化情节，突出神而变更形，这样，作者就可纵情地渲染情感色彩。如《黑金子》（王茂正摄，彩图15），与其说这是煤矿工人的肖像，不如说这是煤矿工人在作者心目中的印象，是摄影家情感的幻像。画面采取象征性表现手法，在优质乌黑的煤块上叠现着工人自豪开朗的笑容。不言而喻，这是作者对煤矿工人的歌颂和赞美，他们像煤炭一样无私，燃烧自己给人类带来光明和温暖。

（2）表意重于写实，有利于揭示本质。客观世界的事物，有时表象与本质并不一致，光从外观纪实不一定能透彻表达内在实质。因此，不少艺术家在思考和寻找直接表达内心感受、探索心灵的摄影创作，在表现上可以不受被摄体原貌束缚和“违背”正常叙事情理，为形象化直接表意和揭示内心世界提供了一条新途径。如《红粉骷髅》（哈尔斯曼摄，图4—8），表现画家达里（画左人物）对色的看法，图中7个裸女拼搭成一个白骨骷髅，暗示

诞的作品，画面中的读报者一本正经地在看报，然而他的头脑及眼、鼻、口、耳全被报纸包封了起来。这哪里是人从报刊上汲取精神食粮？实际是人被荒唐的舆论蒙住了眼睛，禁锢了思想。画面上方那些莫名其妙的字母和数码，僵硬而无序，使人感到文字和精神的错位。这里非写实的情节——生活的噩梦，是作者对西方报刊虚伪性、欺骗性的揭露。

（3）主观重于客观，有利于张扬个性。艺术摄影贵在风格各异，抒展作者的艺术个性。纪实型作品平视生活，尊重被摄体的原貌原形，相对来说较难注入作者个性化的加工。而开拓心灵的摄影创作就有极大的自由度，作者可以更多地从自己的想象、直觉出发来造型和结构，可以较大地拉开生活原貌和作品形态的差距。这样，也就有了摄影艺术家展示自己个性的天地。中国古代画论中有句名言：画鬼容易画人难，如果我们抽去褒贬含义，换一个角度来看画鬼和画人，就是画感觉（鬼）和画现实（人）。画感觉中的鬼为什么容易？就是画家可以按自己的认识和理解自由发挥，各有各的特色。

3. 探索心灵的摄影语态

人的内心活动复杂多变，有生活印象的积淀，有不可名状的情绪感受，也有丰富奇妙的自由联想，以及扑朔迷离的梦境幻觉、下意识、潜意识。人的内心活动和情绪起伏如同音乐，往往只可意味，难以言传。采用过于写实的造型语态是很难显示心灵世界的神韵。只有大胆变形超越实景，才能使作品引导人们走进内心世界。因此表现心灵空间、内心意识的基本语态是以神塑形，形变神显。此外，人的内心世界深不可测，法国大作家雨果曾说：海洋浩瀚、天空无际，但人的胸怀却比海、比天还要大。因此，摄影艺术要想开拓心灵空间，表现人无比博大的胸怀和丰富感情，光用常规纪实体的造型语言显然是不够的，除了应从传统的浪漫上

图 4—10 泣舞　　　　图 4—11 抗争

（组照《唐山龙年地震反思》成贵民 摄

义文化遗产中汲取营养外，还可以解放思想从当代各种现代主义流派中借鉴有益的东西。如野兽主义的色彩、立体主义的形态、表现主义的夸张、未来主义的运动、超现实主义的想象……等各种创意思路、造型技巧都可能对我们有所启发，经过消化和改造可以转化为有用的表现形式和表现手段。如：唐山市摄影家成贵民拍摄的组照《唐山龙年地震反思》，就是受抽象主义启发，拍摄地震废墟上的钢筋、水泥块，组成点线面构成，成功地表达了“泣舞”、“抗争”等内心感受（图 4—10、4—11）。

但是，有一条必须说清的原则。我们主张借鉴现代派艺术，只是从局部技巧和表现形式方面取其精华，而在艺术和生活总体关系上我们的主张与西方现代派有原则区别；艺术来源于生活并经艺术家加工而成，是主客观结合的产物；决不能完全取决艺术家纯思维活动。我们讲开拓人的内心世界，主要是指：表现客观世

界在人的内心中引起的各种情绪感受，而不是无病呻吟、脱离现实的胡思乱想。例如鲁迅先生的《狂人日记》，写的是精神病患者的病态心理，其实是表现主人公在"仁义"道德的字里行间的夹缝中，看到了"吃人"两字。这种似乎不合情理的反映和感受，看来不真实，实际上是最大的真实，是对旧中国黑暗社会的折射。正如镜子和三棱镜，它们对白光各有各的反映状况，三棱镜折射为七色光，镜子是直接反映白光。两者表现不同，实质一样。反之，假如作品只表现无缘无故的情绪，莫名其妙的心态，不能渗透和折射客观世界和社会生活某些动向，摄影创作有可能走入纯表现自我的死胡同。

三　宏观哲理　形神超然

所谓宏观式审视生活，是与直观纪实、微观探心相对而言的，它是作者站在历史和美学的高度，从阶级或民族，乃至全人类的共同利益的角度来俯视生活。这类作品有时也拍摄现实场景，其外表造型与一般摄影造型有一定相似，但目的是借题发挥，通过画面形象来揭示客观现实的内在哲理和运动规律，通过叙事或抒情升华为表意。

《人》（朱穗风摄，图 4—12）拍的是 80 年代中期广州高架桥落成后市民参观的盛况，立体交叉的桥面上人山人海，桥的两侧是鳞次栉比的楼房，画面上现代化建筑与人群形成尖锐对比。作者的意图显然不是（至少不单纯是）介绍市容风貌，他通过画面表达自己对人口问题的思考、对未来的忧心。经过作者巧妙的取景，把立交桥的人流在画面上组成一个巨大的人字，这里人声鼎沸，创造着大都会现代生活，同时又是人满为患，争占着地球的生存空间。作者正视现实的生存危机，用摄影形象大声疾呼，给读者和观众敲起了警钟。这样的作品不同于单纯的纪实报道，虚

实相交，在具象的图像中隐藏着理性思索。

《远古的梦》（余海波摄，图 4—13），表现的是当代开山石匠的生活，但作品的立意更多偏重于对历史的反思，对中华民族性格的再认识。画面上，我们虽然没有看到开山石匠挥锤苦斗的情景，但从老者的沉着、青年的坚定，可以感到他们身上蕴含着百折不挠的生命力，使人想起“愚公移山”的古老传说，这正是中华民族的精神写照。同时，我们进一步观察画面，看到面对大自然的威严和冷酷，两代人一正一背有着不同的动作反应。他俩无疑都是征服自然、改造历史的强者。但老者饱经风霜，似乎已习惯于祖传的生活方式，你瞧他蹲着休息的样子，多么本分老实，从他身上既可看出中国老一代农民吃苦耐劳的韧性，又反映出小农经济给他打下的历史烙印——安于现状。而青年就不同，即使在休息，他也在面壁思索。从他那强健的背影上，我们似乎听到他那不认命的内心独白：“老是采用一铲一镐生产方式，何时才能打开这万重关山？多少事，从来急，能不能改换一下新招？”这一老一少反映出的两代人的处世哲学，对我们应该树立什么样的人生观不无启示。

《恒》（郭新摄，图 4—14）也是一幅从宏观高度审视生活的作品，它的主题是探讨人的价值、人与自然的关系。在旷渺的天地间，万物之灵——人正在洪荒中诞生、苏醒，开始了生命。这里的情节场面（一个裸体少女躺在沙漠里）不属纪实型，而是象征写意性的，孕含着哲学思想和文化内涵，作品构筑的意境使人感受到：人性的光辉，人类的诞生犹如新世纪的黎明，给世界带来勃勃生机。

1. **宏观哲理摄影的审美价值**

我们人类在生产物质财富的同时，还不断创造着艺术品。人除了满足温饱外，为什么还需要艺术呢？有人说为了美的享受，有

人说为了情感寄托，这都有一定道理。但还有一点不能忽视的，即如黑格尔指出的："艺术的普遍而绝对的需要，是由于人具有一种能思考的意识"，[1] 随着时代的进步，人类的思维能力一代比一代发展，变得愈来愈善于思考，不仅思索生活中具体人事和眼前需求，而且关心涉及人类命运和历史趋势等一些根本性、战略性问题。如人的价值、人生目的、正义和邪恶、战争与和平、权与法、性与爱、美与丑、传统与新潮，还有信仰与迷信、欲望和道德等等。人们期望艺术在创造美的同时，也能探讨和回答这些比较深沉的问题。对此，一方面我们可以继续发扬传统，用纪实手法表现生活典型来启示读者；另方面我们采用宏观审视的方式来进行摄影创作，会更有利于加强作品的哲理性。

人类认识世界的最终目的，是改革世界，推动历史前进。艺术采用宏观的角度把握客观世界，能使艺术家和观众、读者排除生活繁琐干扰，站得高、看得远，获得更大的勇气和信心去追求真理，奔向未来。

2．**宏观哲理摄影的表现形式**

内容决定形式，宏观哲理摄影肩负特殊的历史和美学使命，它在表现形式、作品形态和摄影语言上必然需要来一番相应改造。

宏观哲理型作品在空间表现、情节刻画、人物塑造和细节描绘上，往往有意淡化（甚至模糊）具体指向和脱离世俗环境，使被摄体富有象征、隐喻或类比的含义，从而扩展和伸延作品形象的涵义量。如《远古的梦》，作者如不采用粗颗粒、大反差影调表现，按常规摄影处理人们就只能把它当成表现工人生活的小品照片，决不会使我们去联想人生哲学；《恒》中的裸女放在日常生活

---

① 引自《美学》第一卷。

场景（如公路或农田）去拍，也会产生歧义，误解成少女被强暴丢弃之类。有一幅题为《世界还好》的照片（温普林摄，深圳《现代摄影》1984 年第二期），作者透过一扇被击碎玻璃的旧窗，拍摄外界新建的楼群大厦。作品拍于 80 年代初，立意是表现经过“文革”十年浩劫，国家经济虽遭破坏，但社会主义江山还在，前途仍是光明的。这幅作品由于造型语言过于写实，像是一幅刑事现场记录照片，没有象征性。

为了宏观哲理，即使拍摄本身就有象征性的景物，在摄影造型上也需要脱胎换骨，使其摆脱常态。如长城、圆明园已是中华民族崛起和受辱的符号代码，但一般地记录只能是旅游明信片，缺乏诗情难以升华成艺术哲理。而《气贯长城》（周万萍摄，见彩图 16）和《灿烂的回忆》（王志平摄）就跳出了纯客观、日常性的记录，前者在雨过天晴后，拍下了彩虹飞架长城的奇观；后者在夜间，用多彩的闪光拍圆明园断墙残柱，拍得与宝石一样壮丽。两幅照片的画面色彩基调均超越常态，增加了假定性和象征性，因而达到“兴发于此，而义归于彼”（苏轼语）的效果。

一般地说，在摄影创作中愈真实愈好，假定性与传统摄影的纪实性有一定矛盾。但在宏观哲理型摄影创作中，因为它的主题特殊，有时假定性成分愈多，反而作品的思想容量和美学价值愈大。

以情动人与以理服人相结合，这是艺术打动人心的所在。但作品风格样式不同，美学追求不同，各种作品又会有不同的偏重和倾斜。与探索内心世界的微观型作品相比，宏观型摄影在情与理的表现上更侧重于理念。现代美学有一种主张，叫“间离效果”。意思是，不让观众太进戏，戏剧故事过于写实，把人感动得大哭大笑会冲淡思考，应该让读者和作品保持一定情感距离，强化作品的哲理性。这个理论开创于原民主德国戏剧大师布莱希德，

后来对其他艺术也产生过相当影响。宏观哲理型摄影的表现形式与它是相似相通的。

同时应指出的是，艺术创作总还要遵循自己的基本规律，首先要讲形象思维，理念还一定得适度控制。我们肯定和赞赏从宏观哲理的方式去把握生活，那是指开掘生活的总视角和总思路，而画面还得靠形象来"说话"，摄影家还应到生活中去体验、感受和捕捉富有个性的典型。不然，就会走到另一极端，闹出图解理念的笑话。

我国古代名著《易经》上有句名言：形而上者谓之道，形而下者谓之器。意思是在客观形象基础上超然升华，才会悟出一定的思想性；不懂得上升，只能就事说事。宏观哲理摄影并非主题先行，然后寻找或拼凑图像符号来诠释、图示意念，恰恰正是上升彻悟客观存在的产物。

第三节　摄影家的创作思维

艺术家是人民的一员，与他人相比只是社会分工不同，并无高人一等；但艺术工作又与一般职业不同，是复杂的精神劳动，需要经过特殊训练，掌握一定的特殊才能和具备一定的特殊素质。

艺术家需要什么特殊才能和素质呢？传统的一般说法是：(1) 积累生活素材；(2) 明辨社会是非；(3) 驾驭专业技巧。这些当然没有错，但只说了问题的一方面，从事艺术劳动还有一个不可忽视的素质，就是必需培养符合审美规律的思维方式和心理机制。思维方式和心理机制两者是相辅相成的，它们既是人们观察和认识客观世界的某种运作方法和指导思想，也是人们精神世界内意志、性格、逻辑、理智和情感等的结构关系。艺术工作者如不有意识地构建自身的审美思维和审美心理机制，轻视审美意

识区别于一般思维意识的特殊性，很可能患有“美盲症”。他或许能操作专业技艺来反映和表述一定内容，但不可能从美学的高度去发现美、创造美，只能表现匠艺，不能创造艺术。

其实，从事任何职业除了本专业知识和技巧外，都需要训练适合本职的思维方式和心理机制，区别只在于不同专业，有不同的要求。如：从老百姓成长为军人，政治觉悟、军事知识和武器操作都是不可缺乏的，但同时还必须有应付实战的精神准备、心理机制、思维方式。军人面对突发情况，面对生死抉择，不能与平常人一样去决策。他既要冷静分析，实事求是地调查敌我形势；又要不怕风险，敢于冒险。所以军人的神经需要特别坚强，心理需要特别沉着，思维需要特别果断。否则，无法经受血与火的洗礼，做一个称职的军人。

要成为一个称职的摄影艺术家，也会面临类似的问题，只具备一般人的思维方式和心理机制，只掌握本专业技法是不够的，必须从审美高度来改造自己。笔者曾经带领学生下乡实习拍摄，同学们一起听老贫农回忆家史，一起与老乡下田劳作，同住一个炕，同吃一锅饭。但有的同学能拍出老贫农的风采和神情；有的却熟视无睹，觉得没有什么可拍的，照片上只有生活流水帐。我仔细一问，原来问题并不是不了解、不熟悉那位老贫农，大家都知道他苦大仇深的遭遇，都喜欢他勤劳朴实的品德，但同学之间审美意识、思维方式却有一定差别。有的同学偏重从政治、经济和社会学角度理性地观察、认识和反映他；而有的同学却能同时从形象、情感和行为特征等方面去发现和表现他，因此创作的照片符合艺术规律，比较生动感人。

正因为思维方式和心理机制对人发挥创造才能具有不可低估的作用，所以我们很有必要对摄影创作全过程作一个分析，研究摄影艺术家在每一个阶段应具备什么样的审美思维、审美心理。

艺术创作大致可分三个阶段：（一）美的发现和感知；（二）美的提炼和酝酿；（三）美的创造和加工。我国清朝画竹名家郑板桥曾在一幅画的题跋中写道："江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。"这段名言写的是郑板桥个人画竹的心得体会，但他所述的"眼中之竹"、"胸中之竹"、"手中之竹"三阶段，似有联系，又有不同的辩证关系，却生动形象地概括出了艺术家的一般创作心理和思维过程。

一　美的发现和感知

郑板桥题字所述的"眼中之竹"，也就是艺术创作的起点，讲的是如何在生活中发现和感知美。他画竹，是讲究到生活现场去真看、真感受，看了"烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间"，才"勃勃遂有画意"。这正如毛泽东同志总结的那样："只有生活，才是文艺创作的源泉，而且是唯一的……"[①]所以有出息的艺术家必须长期、无条件地深入生活。在摄影艺术中，艺术家深入生活第一线更是必不可少，因为在其他艺术中还多少可以采用他人间接素材，或事后补充、虚构杜撰等办法来进行创作，而摄影家只有本人亲临现场才能产生作品。

生活，不仅能提供我们取之不尽、用之不竭的有意义题材，更重要的是使创作者产生真情实感，从生活中吸取激情和创作动力，有利于发现美和感知美。可能许多人都有这样的视觉体验，同样看球赛，在体育场中观看实战和坐在电视机前看录像转播是大不

---

① 引自《在延安文艺座谈会上的讲话》。

图4—15 《东方红》 袁毅平 摄

一样的。在实战现场，人们热血沸腾、感情冲动，谁也难以冷漠处之。有良知的摄影艺术家投身到时代洪流中也会产生类似效应，面对人民的喜怒哀乐，面对社会的风云变幻、面对自然的沧海桑田，他决不能无动于衷，就会自觉不自觉地、有意无意地拥抱生活，赞美人生，讴歌社会进步，把生活的真、善、美表现出来。袁毅平的代表作《东方红》就是真情实感的产物。他原是随军解放大西南的摄影记者，青年时代就将自己的命运和革命联系在一起，在解放战争中迎来新中国的诞生，常有一种革命战士的自豪感。50年代后期调至北京工作，经常路过天安门广场，触景生情勾起他参加革命的经历和理想，中国人民革命奋斗半世纪终于当家做主建立了社会主义江山。他由衷地感到祖国的伟大、党的伟大和人民的伟大，所以千方百计要通过天安门来表达自己的感慨，一而

再、再而三，多次拍摄天安门日出的镜头，直到出现气象万千、壮丽如锦的彩霞时，才感到表达了自己的心愿。从这个实例中不难发现，真情实感对摄影家发现和感知美具有多么强大的推动力（图4—15）。

艺术家对美的发现和感知还有一个特点，就是它虽受理性和逻辑制约，但基本认知过程是形象思维，从形象的官能直觉起步，然后上升到心理感知和情理交融的彻悟。黑格尔有句话说得好："从'理想'开始总是很靠不住的，"从概念、推理出发来发现美和感知美，往往只能图释真理。艺术是靠形象说话、靠感情动人，这就需要摄影家具有对形象、情感有特殊感应的眼睛和心灵。本章前面提到的那个同学下乡未能拍好老贫农，就是因为缺乏形象思维，他访贫问苦搜集了一大堆经济数字，如旧社会地主与贫农的土地比例，老贫农的实际收入和家产住房情况等，能十分有力地论证老贫农的经济地位和政治倾向。唯独疏忽了对老贫农的形象观察，他的外形和皮肤质感有没有留下生活坎坷的印记？他的手和脚是否有伤痕？他家里的陈设、窗花又是怎样的呢？一问就答不清，这样就难以从审美角度去切入生活。

摄影家对美的发现和感知中，官能直觉虽然是一种低层次、未经理智判断的审美心理活动，但在创作活动中占有举足轻重、影响成败的关键地位。直觉一方面帮助摄影家发现题材和拍摄对象，另方面帮助摄影家避免陷入纯理性、纯概念怪圈。摄影艺术是要表达一定思想认识的，但艺术同时必须具有审美愉悦和视觉满足，直觉是对事物感情化的反应，并偏重于形式的认同，因此从直觉起步，可以为作品的形成奠定一定的艺术基础。俗话说："巧妇难为无米之炊"，直觉发现和感应，就是艺术加工的原料。因此，摄影艺术家在走向成熟的同时，应始终保持率真的诚心，始终从形象和情感的角度起步，观察和认识客观世界，迟钝和退化了这种

感应力，我们的艺术生命就会枯萎。

当然，直觉发现还仅仅是艺术心理活动的第一步，形象思维还要继续上升至感知阶段。什么叫感知？以我看，也就是肉眼发现和心眼判断的统一。直觉反应有合理成分，也可能良莠不分和偏向表象，只有经过思索进入知觉阶段，我们才能弄清事物内外关系，去芜存精，选择有意义景物、有美感的造型格局进入创作。

感知，在艺术心理活动中能帮助摄影家从自发走向自觉，从无序走向有序，从朦胧走向清醒。当然这也还是创作的起步，仅仅是有了目标和方向，远不是成熟的思考、完整的构思。

摄影家是怎样来感知生活呢？

正常的人都有五官，都能通过器官来感觉和正确反映客观存在。摄影家除了应同正常健康人一样感知客观世界外，出于职业特点和艺术语言表达的需要，在感知客观的方式上还有自己独特偏重，他不能只停留在对客观世界的直觉（生理反应）阶段，光有激动的审美快感还不够，那与非专业人员的观景兴奋没有多少不同。作为艺术家的本领就在于，他还能够从专业特殊性感受到某些外界信息。如同音乐家对生活中声音、节奏运动等具有特殊敏感一样，摄影家则对视觉因素，必须有强烈的知觉，超乎常人的爱好，能看到一般人看不到的光影、色彩，能发现一般人发现不了的场景气氛和构图，以及能观察到一般人观察不到景物的个性特征。也就是通过对景物的形态、结构、动态、色彩、光调、质地、空间及主陪体关系等外部特征的审视，由表及里发现有美学价值的题材和形式。具体的做法、一般都是从整体形象的风采和具体细节的独特这两极来进入情况和把握客观世界。

艺术面对的世界不外乎人、自然和社会，摄影不只是记录上述三方面被摄体的外形，而且要表现其内涵和美，首先应是总体不走神，从宏观造型上抓住其根本特征。例如同是名山，泰山之

雄、华山之险、黄山之奇和峨眉之秀，它们的风采是各不相同的。摄影家如只见山，而感知不到它们在形态上显示出独特的“魂”，也就说明他缺乏了“摄影家的眼光”。这方面，我们可以从中国千锤百炼的古诗中得到一些启发，有些只用一字，尽得风流，画龙点睛地概括了景色和人物的整体形象。如“春风又绿江南岸”中的“绿”，“红杏枝头春意闹”中的“闹”，既有声有色，又不同凡响地表现了春天的勃勃生机。再如描写人物的神，古有“站如松、坐如钟、行如风”之比拟。这些从整体形态上感知事物的范例，很值得摄影初学者借鉴参考。我们拍摄一个场面、一个景物，如不能从整体上感到它们的总体魂魄、基本的个性特征和事物的发展趋势，就可能使创作在宏观上失去追求目标。

如果说整体感知是战略问题，那末捕捉富有个性色彩的细节则是战术问题。虽然战术是具体处理，似乎在全局中不太引人注意，但实际上战略目标的实现都是靠一个个具体战术实现的。尤其在艺术创作中，细节更是决定作品成败的关键之一。作品只有总体倾向和常规场景是很难给人留下深刻印象的，运用细节才能真正入木三分地刻画人物，打动读者的心。因而艺术家们都有这样的共识：看一个艺术家有没有才气，适不适合从事创作？往往比较突出表现在丰富又准确的细节上。对生活本质的把握，尤其是理性的认识，艺术家不一定赶得上社会科学家；而对生活细节的感知，并通过这些细节来表现生活真谛，社会科学家就远远赶不上艺术家。难怪一些艺术大师把对细节的感知，视为艺术创作的重大任务，“艺术的真正高大的难关，就是对个别事物的掌握”（德国．歌德）；“一个好的细节相当于一个成功的形象”（前苏联，康·帕乌斯托夫斯基）。

我们不妨赏析几幅成功之作，来领略细节的表现魅力。《村里当“官”的》（张建国摄，图 4—16）刻画出 80 年代初期从封闭走

访中如只拍摄那个干部的一般谈话动作，不表现他自以为是的架势，或换角度拍了另一个没有夹香烟的耳朵，作品的微妙之处，就会荡然无存。《铁汉克林·伊斯伍德》（爱迪·亚当斯摄，彩图17），被摄人物是美国好莱坞专演西部英雄的著名影星，他在银幕上叱咤风云，除暴助良，是美国精神的象征。当然，克林·伊斯伍德本身长得仪表堂堂、彪悍强壮，但摄影家在把握他神韵和风采时，还注意到了“脸上每一根线条，以至于每一个麻点”（引自1988年3月美国《职业摄影师》），于是有意地用特写构图和强反差光夸张出他轮廓分明的颅骨，面部挺拔的线条和坚硬的块状结构，使他活像一座钢铸的塑像，具有不可征服的英雄气概。可以看出，摄影家对被摄人物面部的观察感知十分仔细，不然，不会如此突出上述那些细节。

发现和选择细节并不是一件容易的事。在纷乱变化的被摄场景中，富有特色的细节常常淹没在事件和情节之中，摄影家或视而不见，或见后又不懂得选择什么来表现为整体形象服务。所以，摄影家必须严格训练自己的观察力。

艺术家对客观世界的感知还有一个重要的心理特征，就是始终伴随着好奇和求美的激动心情。好奇是扩大认识领域，求美是验证人自身的本质力量，两者交叉混合能给作者自己极大的审美激动。艺术品最终需要打动观众和读者，给人以审美享受，这需要作者在创作起步时，就应发现和感知到令自己产生审美激动（又谓：创作冲动）的表现对象。自己不感动，何以来打动别人？摄影艺术也是一样，摄影家在感知“眼中之竹”时，应扪心自问“心中究竟有没有审美激动？”

法国摄影家卡·布列松说得好：“摄影是多么困难、可它又是多么容易……假如没有激情，没有震动，如果你没有什么感受，就没有好效果。”

二　美的提炼和酝酿

艺术家深入观察生活，有了"眼中之竹"，便可自然地迈向创作的第二阶段："胸有成竹"。也就是在观察生活的基础上进行艺术构思，改造客观，酝酿美的创造。众所周知，艺术品是反映客观世界的产物，但它又不等于客观世界，也就是人们常说的："它源于生活，又高于生活。"与客观存在相比，它更高、更美、更深刻、更典型、更集中。这也就是郑板桥所述的："胸中之竹"不同于"眼中之竹"，艺术酝酿所要解决的正是这个问题。

在这个阶段，艺术家（包括摄影家）应以什么样的思维方式和心理状态来推动艺术的构思和酝酿创作呢？主要靠艺术家创造性思维和求新心理。用中国画论的一句名言来概括："外师造化，中得心源。"向外从自然存在中吸取营养，提炼精华；同时自己开动脑筋，发挥主观能动作用，在作品中改造、升华生活素材和渗透主观情感和审美追求。

从表面上看，摄影（尤其是常规纪实作品）与其他艺术门类相比，似乎客观摄取重于主观创造，甚至还有人认为：摄影无法融入作者的主观因素。其实，客观摄取并不是"复印"生活和有闻必录，无不渗透著作者的主观选择和提炼，拍什么与不拍什么，拍什么瞬

图4—17A　丘吉尔首相

（加）尤·卡休　摄

间与不拍什么瞬间？以及采用什么光影、角度与色调？无不潜藏着作者的政治立场、艺术追求和个性偏好。如：第二次世界大战中，加拿大著名人像摄影家尤·卡休曾拍过两幅英国首相丘吉尔的肖像，一张微笑可亲，绅士贵族气十足（图4—17A）；另一张就是脍炙人口的《愤怒的英国人》（图4—17B），当时摄影家不准首相抽烟，猎摄了丘吉尔被拿走雪茄后的不满表情。摄影家选择了后者公开发表，就是因为前者温文尔雅的笑容，不符合作者对丘吉尔首相的理解。当时，正处于反法西斯战争高潮，丘吉尔作为盟军最高将领之一表现出非凡的毅力和坚定的斗志，在摄影家心目中他是位英雄、反法西斯的勇士。所以他把《愤怒的英国人》作为自己的代表作，印制和散发到各反法西斯战场，以鼓舞盟军士气。从中，我们不难看出：摄影纪实，同样也是主客观统一的产物，不可能完全排斥摄影家的主观渗透。摄影家的主观性，只是在不同类型、不同风格的作品中有不同程度的表现，有的鲜明，在台前张扬；有的含蓄，在幕后暗中使劲。

摄影创作主要分为纪实和创意两大类型。纪实作品的主观投入，主要是摄影家对客观生活进行选择和提炼，一般不用过分耀眼的技巧来改造图像的原始形态；而创意作品的主观投入就显得相当鲜明而突出，从被摄场景到作品表现形式均可以超越客观的原始形态。不管纪实，还是创意，在摄影创作这一酝酿阶段，摄影家把“眼中之竹”升华为“胸中之竹”，作者的心灵投入是必不可少的。

在有些人看来：“摄影只是咔嚓一刹那，还要动什么脑子？”这种轻率的观点一度在摄影界中很有市场，它极大削弱摄影工作者对创作构思的重视，放松了自我心理素质建设的要求。摄影需要心灵投入，需要发挥作者主观能动加工的见解并非故弄玄虚，那是多年来众人摄影实践的经验总结。美国著名肖像摄影家阿诺

德·纽曼说："拍照片，并不光是使用相机，而是用我们的心灵和意念。这些照片不但表现了特定的被摄人物，同时也反映出我们自己的所思所想。每一个艺术家都应使自己成为他作品中内在的一个因素。如若不然，这件作品就会成为一张洗衣房的清单——没有思想、没有感情、没有意义"（引自《美国人》画册，1992年版作者自序）。或许有人要说："纽曼之类的作品属创意型，确实要花费脑子；现场纪录性摄影就不会一样吧！"那让我们也来听听法国抓拍大师卡蒂埃·布列松的真知灼见，"拍摄照片意味着在若干分之一秒的时间里，要同时理解到事实本身的意义和生动地表现出它的视觉可见形象"。"把自己的头脑、眼睛、心灵，同时集中在同一个轴心上"（转引自《国际摄影》杂志，1980年第四期）。

摄影家是如何进行心灵投入呢？一般地说：首先是通过选择和提炼被摄体来表达作者的倾向和意愿；然后是激发想象，并将想象物化为作品。从想象转化为作品，大体要走三步棋：

（1）作者感悟客观生活后，应充分发挥想象力，触发自己情感外溢；

（2）考虑调动各种技巧，在再现客观景象的基础上强烈地表达作者情感和想象；

（3）然后产生物与神游、寓情于景的意境构思。

在这三步曲中，"感悟生活"是出发点，"发挥想象"是驱动力，而"创造意境"是最终目的。我认为，在艺术构思和酝酿这阶段，其中最不可忽视的，是摄影家的想象力。发挥想象是变"眼中之竹"为"胸中之竹"的中介核心，尤其在创意型作品中，想象更是关系到作品的生命。

1. **摄影同样需要想象**

在传统艺术中，想象与虚构往往是划等号的同义词，想象就是完全摆脱原型的重新创造。鉴于这种观念，人们就认为想象与

摄影纪实本性相悖，摄影家与一般艺术家不同，无需发挥想象力。其实，想象并不完全等同艺术虚构，它还有其他多方面的作用，并非与纪实性很强的摄影无缘。

什么是想象？想象是一种创新的思维活动。它的基本趋向是，对观察或记忆的表象进行改造，在头脑中塑造客观存在中不具有的新形象和新境界。这里既包含虚构人物、杜撰情节进行全方位创造；也还可以只在境界升华上做文章，即：再现的虽然是实实在在的真人真事真景，但采用象征、夸张、比喻、暗示、对应和提炼、选择等“修辞语言”，赋予作品新的意境、新的内涵。摄影在后一方面是大有用武之地的。

世界上一切优秀艺术作品都不以重现客观表象为满足，追求高品位的意境才是目标。所谓“意境”（在西方美学中又称“移情”），通俗地说就是在表现景物时寄托作者的情思和意念，或将审美主体的意识移植于客体景象之中。在作品中变客观自然为“人化自然”。或许把意境说成“物境加心境”，在表述上简单了一些，但我认为它至少能一言道破意境最根本的特征。我国清朝末年著名文艺评论家王国维是意境说的倡导者，他在《人间词话》中曾指出：“一切景语，皆情语也”。“有我之境，以我观物，故物皆着我之色彩”，“词以境界为上，有境界则自成主格，自有名句”。如：毛泽东同志的光辉诗篇《娄山关》，描写1935年遵义会议后红军继续北上长征的场面，“西风烈，长空雁叫霜晨月”，“马蹄声碎，喇叭声咽”，“雄关漫道真如铁”，“苍山如海，残阳如血”。这里“烈”、“碎”、“咽”、“铁”、“海”、“血”几个字，不是纯景色的描写，交织着作者当时面对严峻形势的沉重心情，表示出他不畏艰险，“而今迈步从头越”的英雄气概。唐代诗人李白在流放途中得知平反，乘船路过三峡时写下：“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还；两岸猿声啼不住，轻舟已过万重

山”。借景言志，指“猿”骂奸，表达了他藐视诽谤诬告，闯越坎坷人生的豪情。

文艺作品有了意境，不仅使读者受到情的感染，而且还能产生“玄鉴”、“神思”和“妙悟”的审美效应，给人以哲理的启迪。如“有心栽花花不活，无心插柳柳成荫”、“横看成岭侧成峰，远近高低各不同；不识庐山真面目，只缘身在此山中”、“野火烧不尽，春风吹又生”、“欲穷千里目，更上一层楼”等，它们的象外之境、弦外之音，远远越过了我们表面读到的具体景色。所以宋代大诗人苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻，作诗必此诗，定是非诗人”[1]。艺术作品要成“高格”，取决于意境，而意境的升华，主要靠艺术家发挥想象，投入主观因素。摄影创作的基本规律大体也是一样，没有想象，只能“作诗必此诗”，使作品失去神韵和思想深度，停留在记录、“复印”生活的低水平上。摄影作品要想从图像升华成形象，从叙事发展为抒情和哲理，没有作者的想象是万万办不到的。

此外，想象在摄影创作中还是创造审美情趣、艺术美的重要手段。欣赏艺术有这样一个普遍规律，单纯摹写客观存在是不能给人以高层次的审美享受的。读者欣赏这类作品，开初可能出于对熟练技巧有所惊喜或钦佩；随着时间的推移，“这种乐趣和惊赏也就愈稀薄、愈冷淡，甚至变得腻味和嫌厌”（引自黑格尔《美学》第一卷）。艺术真实不等于生活真实，艺术美也不是客观美的翻版，高层次的艺术精品都需要倾注艺术家的审美追求和加工润色，从内容取舍、结构设置到造型形式都要创造出适合人们欣赏习惯、满足人们精神享受的作品形态，这一切也离不开摄影家的

---

[1] 引自董其昌：《画旨》。

想象。美国风景摄影巨匠安·亚当斯拍摄的西部山岳风光与肉眼观看的形状和色调有相当差别，显得更为壮丽，更有力度。他在阐述自己创作构思时说，他事先“想象”到了加深红滤色镜的造型效果：压暗了蓝天反衬出大山的形象，缩小了光圈强化出岩石的质感和空间景深。这样，照片既表达了摄影家对山岳之魂的赞美，又使画面更加完美，更有感染力。

摄影艺术的风格多种多样，还有一部分非纪实性的创意作品，甚至直接表现幻觉、梦境或荒诞情节，不言而喻，这主要是靠想象，而且是超现实的“狂想”才能完成。这一部分的想象，实质上与虚构没有什么两样。

2. **摄影有相当的时空容纳想象**

应当承认，摄影不同于其他艺术，除了小部分超现实创意作品外，它的想象是受其纪实特性所局限的。至少，它不能回眸历史，展示未来，也不允许拍摄神话，只能在现在进行式中做文章。正因为这样，不少摄影家认为纪实型摄影中没有多少想象空间和时间，由此也就放松了培养自己的想象力，满足于被动地反映现实。黑格尔说：“如果谈到本领，最杰出的艺术本领就是想象。”[①]法国浪漫主义画家德罗克洛瓦也说：“真正的画家……他的想象力总是跑在一切之前。”[②] 想象力是艺术创造最重要的能力，如果我们自认无所作为，放松（甚至放弃）想象，摄影艺术真可能落到“复印”齐观的可悲地位。

纵观摄影 150 多年历史，摄影从纯技术拓展为用现代科技手段表现的艺术，无数作品的成功都告诉我们，即使在纪实型摄影

---

① 引自《美学》第一卷。

② 引自《德罗克洛瓦日记》。

作品中，想象仍是大有作为的。

摄影家的想象大致可有以下三种方式：

(1) 提前预测、张网待捕。严肃、敬业的摄影家在拍摄之前总是要先了解和预测一下被摄对象，根据自己的生活阅历和文化修养想象可能会发生什么动态反应。从心理上、技术和器材上作好准备，一旦出现就不会手忙脚乱，错失良机。这就好比渔夫摸清鱼群活动规律，在河道口张网待捕，时机一到，鱼虾满舱。

法国组照作品《橱窗中的油画》(图 4—18) 就是这样拍摄的。摄影家杜瓦诺尔在一家古董店的店堂里暗藏了一架照相机，向大街拍摄参观橱窗的各种人物。橱窗左墙上挂着一幅裸女油画，身分、地位、年龄不同的行人在参观时留下各异的表情，有的道貌岸然，有的好色淫荡，有的假装正经，有的麻木不仁……生动地展现了巴黎市井生活的众生相。我国新华社记者齐铁砚也曾用预测想象的方法获得过成功，80 年代中他接受拍摄纠正冤假错案，给刘少奇主席平反的报道，要随刘主席夫人王光美一起去河南迎护刘少奇的骨灰归京。他在拍摄

图 4—18 橱窗中的油画（组照）
（法）杜瓦诺尔 摄

（2）触景生情，即兴发挥。摄影毕竟是与现实同步、与历史并进的艺术，不可能每一件作品都能提前预测。因此，更多的是靠现场即兴想象。山东省摄影家侯贺良说得好："……摄影艺术就是观察艺术、发现艺术……我觉得摄影创造中的构思，应该是一种发现、一种创造。""'触景生情'和'信手拈来'是我作品诞生的两个主要过程"[①]。什么是触景生情？也就是见人、见物产生出富有感情的联想，在头脑中派生出与原生态"似又不似"的画面构思。正如中国画论所讲："春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之"（恽格语）。《盛开》（李培林摄，见彩图18），作者应邀去工厂拍摄产品介绍，初见水管阀门又黑又锈毫无美感。但仔细观察，发现阀门上的把手活像花朵，成批产品堆在一起，不由联想起百花齐放的春天，激动万分，于是他就调整了产品（管道阀门）陈列的位置，形成疏密有致的布局和黑底托红的色彩关系，从整体造型上创造出欣欣向荣的气氛。再如《宝钢圆舞曲》（郑鸣摄）也有异曲同工之妙，作者由吊装钢板的弧线触发，获得奔放、流畅的情绪感受，想起了舞蹈中的大旋转动作，从而采用大广角镜头把钢板拍成飘裙一样美丽，借用类比手法表现出了工程建筑的外型美。在一般人心目中，拍摄机械产品、工地等都是比较枯燥乏味的，但由于《盛开》和《宝钢圆舞曲》两位作者不是简单地再现客观存在，而是通过摄影手法把想象转化为造型语言，把极为枯燥、冷漠的被摄体拍成充满感情色彩、富有思想含义的艺术形象。

（3）巧妙设计，精心加工。这是一种不断思考、反复推敲的想象方式，多半用于创意型创作，如静物、灯光室内肖像、广告

---

① 引自《人民日报》副刊《文化时空》1996年第20期。

及重在表现意念或幻觉的图像。如谢荣生的组照《心中的旋律》，作者把日出、奔马、闪电、海涛及月夜和指挥家的表演合成在一起，显然是经过精心构思，严格设计和制作才完成的。画面背景合成的图像是摄影家对音乐的理解和想象，它不仅形象地深化主题，也美化了画面造型。本书前面曾提及赞扬的《国魂》，更是浪漫主义想象的产物。摄影家们出于对祖国的爱、对中华民族崛起的期盼，用彩色闪光灯逐段把长城照得壮丽多彩、犹如火凤凰涅槃。他们拍摄时长城上并无灯火，漆黑一片，但他们想象到了中华腾飞，想象到了多彩光效的视觉冲击力，心中一片光明。

人的想象力无限丰富，思维方式也是错综多变，但摄影作品完全有容纳它的空间，也有一定时间允许摄影家进行想象构思，那种认为摄影与想象无缘、摄影语言只能纪实、无法表现想象的看法，好比是“只见树木，不见森林”。

3. 摄影家如何展开想象的翅膀

人的想象是自由的，可以“精骛八极，心游万仞”，海阔天空、纵横千秋。同时，想象也是有一定规律，受一定心理支配和制约。为了帮助大家开掘想象力，我从心理学的角度介绍几种基本方法。

（1）童心致幻、入趣。幼童是天真的，由于没有学习科学、文化知识，他们一切从自我感觉出发去理解和想象一切事物，实质上他们生活在错觉和假设的心理世界中。如你去问孩子：“月亮、太阳是什么？”他不会从宇宙太空、星球的实际情况回答你，而可能按外婆讲的神话回答你：月亮里住着嫦娥公主，太阳是个老公公。幼童把一切都看成与人一样，都是有生命灵性的，如他走路被门槛绊倒，大人用木棒打几下门槛，骂几句门槛，他就会破涕为笑，相信门槛已受到惩罚。幼童的行为还常常“不以理智的律令相绳”（郭沫若语），而是按娱乐的原则，情

感的需要行事，如男女孩举行“婚礼”、给玩具娃娃打针喂药、“做饭”过家家等，都是全身心投入规定情景，自信不移，分不清是游戏，还是真事。这种心理，从科学和逻辑的角度看是荒谬和变态的；但这种主观投入、物我合一的境界和自娱快乐的感受，恰恰又符合艺术的需要。

每一个人都曾有童心，只是随着知识增长和社会伦理的教育渐渐被理智所改造，天真少了，游戏心理淡了，变得深沉而清醒，这种心态有利发展实事求是的科学思维，而不利于启动艺术想象力的。我们不妨复苏一些童心，多一些假设，多一些心灵投入，多一些游戏心理，我们的摄影创作就会多一些才气、灵性。如《领唱》(李建准摄，彩图19)就是一例，一大批果皮箱本来是没有多少意思的，但作者从果皮箱盛物的装饰物——陶瓷青蛙的造型上

图4 20　沉重的“乌纱帽”　　齐博文　摄

联想起顽童们的合唱演出，同时把其中一个陶瓷箱上的青蛙列在前景，活像一个领唱演员。这是一幅引人发笑的诙谐小品，把无生命的果皮垃圾箱，拍出了人间情趣。再如《沉重的“乌纱帽”》（齐博文摄，图4—20）也是童戏错觉的产物，《代理市长》电影广告牌的背景是故宫紫禁城的角楼，从某个特定角度望去，角楼的房顶正巧像一顶官帽压在影片主人公——主张大胆改革开放的代理市长的头上，使他有点喘不过气来。故宫角楼是封闭和传统的代号，而代理市长是位具有新思潮的改革家，两者在画面上产生了形象组合撞击，人们再联想该影片的内容（市长为改革受到了磨难），作品令人捧腹之后，又产生深沉反思：“改革的多么迫切，改革的多么艰难！”

在人生道路上，孩童经历都会给每一个人留下难忘的印象和记忆。每当接触新事物时，这些信息储存就会自动跳出来，使我们产生联想和想象。有时记忆信息能补充和加深我们对客观事物内涵的理解。如钻井工人抢救井喷，全身被油污和泥浆覆盖，使人想起英雄塑像；但有时由于种种主观原因（如艺术家的个性、观察的局限或情绪的偏激等），发挥想象后却形成儿戏心理的错觉、幻觉，把毫不相关的记忆信息和拍摄对象挂起钩来。如以上列举两幅照片中的“果皮箱与合唱”、“故宫角楼与代理市长”，都是没有任何内在联系的东西。在科学上，幻觉和错觉是不足取的，它们只会歪曲事实真相；但对艺术创作来说，有时倒可能帮助艺术家出奇制胜，饶有情趣地反映生活。

（2）*虚静致幻，脱俗*。中国治国、治艺之道中有句名言：“淡泊以明志，宁静以致远”。诺贝尔奖得主、伟大科学家爱因斯坦也说：“我宁愿与世隔绝，这个世界是属于我一个人，在这里没有（人间的）是和非，而只有（客观的）真理和谬误”（转引自爱因斯坦纪念文集，184—185页）。这些话说的都是观察生活、认识真

理的另一种思维方式。"冷眼向洋看世界"，"名心退尽道心生"。即跳出红尘滚滚的世俗观念，远离名利诱惑和时尚干扰，以无欲的静态来重新彻悟人生、自然和社会。如果，我们去除这其中逃避现实的因素，以积极认识真理的目的来复观世界，那么虚静对艺术家所产生的想象和幻觉，也是有利创造作品高格境界的。

《生命之舞》(华希良摄，图4—21)拍的是沙丘中一棵孤单的小树，它在土地贫脊和寒风

图4—21 生命之舞 华希良 摄

凛冽的恶劣环境中成长，显示出倔强不倒的抗争精神。作品是一首赞美生命的诗，对人们处于逆境勇往向前、热爱生活有很大鼓舞作用。《岁月匆匆》(鲍奇摄，图4—22)也是通过静观使人顿悟人生、人的历史地位。作者使用慢速快门拍摄故宫日晷，步行的人群呈现在画上成了飘拂虚晃的影子。此情此景使人遐想颇多。日晷（古代计时仪）活像历史老人告诫着人们：人生苦短，要珍惜时间。它又像历史法官冷峻审视着人类，故宫曾有无数帝王达贵在此显赫，但岁月无情，他们大多成了匆匆过客。究竟什么才是永垂不朽？就是这幅作品给人们留下的思考。

虚静引发的想象和幻觉，更大量地表现在非具象或半具象的图像信息上，如光影色块、建筑结构、水波倒影和雾景虚影等。如《水做的江南》（黄丰摄，彩图20）采用二次曝光的手法，一次是

图4—22 岁月匆匆

鲍奇 摄

专拍水波纹，另一次拍石拱桥，叠加在一起散发出既浓郁，又朦胧的水乡味，故乡情，它犹如醇酒令人沉醉，包含着“只能意会无法道白”的情意。从常规习惯去鉴识这类非具象的照片是不可理解的，因为摄影家并不想叙事，给读者交代什么实实在在的景物或情节。他只想运用某些造型元素（被扭曲的实景），把自己观景中的闪现的情绪和朦胧的意念传达给读者，从而掀起读者情感共鸣，撞开他人自由的想象空间。这种多义、朦胧的审美想象，从某种意义上说与欣赏音乐差不多，能让人心明如镜，在超脱市俗束缚、排斥物欲骚动中领悟到高尚的情操、远瞩的哲理。

需要补充一提的，追求虚静的意境是中国东方美学的优良传统。它起源于老、庄哲学和后来的禅宗思想，“正则静，静则明。明则虚，虚则无。无则无为而无不为也”[1]，就是抛开个人私心杂念，不要顾及世俗的人间关系来审时度势，那就能做到平静公正

① 引自《庄子·庚桑楚》。

地看明客观世界。这里所说的虚和无，不是虚无主义、消极厌世。虚是实的归纳，是上升总结的规律。无为，也不是无所作为，而是指顺着自然法则去行动，而不是按自己的意志为所欲为。最后达到“无不为”，就是照自然规律办事无往不胜，肯定获得成功。老子、庄子他们说的是哲学，运用在艺术上就是：脱俗致理，即通过对自然和非世俗景象的观照，让人大彻大悟大千世界沧桑变更的客观规律，从而起到明志向、端品行的启迪作用。

中国摄影要有中国特色，具有东方气韵，应该努力继承和发扬虚静脱俗这一美学风范。

（3）炽热致幻，煽情。中国诗坛有个家喻户晓的故事——“李白斗酒诗百篇”，说的是李白写诗必须喝酒，而且要喝斗量，否则他没有情绪、写不出诗。酒是兴奋剂，它是打开李白想象阀门的一把钥匙，酒使李白产生感情冲动，不由自主地进入创作状态。无独有偶，西方哲学家尼采也有一个艺术创作的“酒神”理论，酒神象征情绪的放纵。尼采说：酒神状态是“整个情绪系统激动亢奋”，是“情绪的总激发和总释放”[①]，是艺术家进行创作的最佳状态。心理学告诉我们：当人沉溺于某种狂热的追求、处于极度欢乐或悲伤、极度仇恨或爱恋状况时，头脑中会出现某些超常的想象和幻觉，语言和行为都可能失态和癫狂，做出夸张的判断或不合逻辑的叙述。我认为没有激情也就没有想象，但过于放纵也可能丧失理智。但适当地控制亢奋情绪（即“留一半清醒留一半醉”），则有助于艺术家发挥想象力。

炽热致幻产生的艺术形象，最基本的审美特征是：用合情、但不“合理”的夸张手法淋漓尽致地表现主题。从科学道理和生

---

① 引自尼采：《历史的悲剧》。

活实际来看不可能的事、不合逻辑的言行，甚至是白日梦呓，在艺术中却是神来之笔，因为符合作品总的思想倾向和作者的感情归宿。这一点在诗歌中表现得尤为明显，如谷福海的《我的名片，中国》："手掌上托的是泰山，血管里流的黄河，我的名片上写着两个字，中国。"再如闻一多的《太阳吟》："太阳啊——神速的金乌——太阳，让我骑着你每日绕行地球一周，也便能天天望见一次家乡！……太阳啊，慈光普照的太阳，往后我看见你时，就当回家一次，我的家乡不在地下乃在天上。"前一首诗是爱国热血澎湃，后一首诗是思乡心切，感情走向极致就出现了夸张的想象。摄影创作当然不能像诗歌那样天马行空无所顾忌，但也并非无法抒展感情。在浪漫主义的道路上，摄影家同样可以潇洒走一走。

如：《奔月》（周铁侠摄，图4—23）拍的是女运动员的藤圈体操，经作者剪裁的空中半个藤圈，成为月亮的代号象征；女运动员跳越动作似乎也就成了神话故事中奔月的嫦娥。这种夸张既浪漫、美丽，又不失摄影纪实特性。我相信，作者如不被精彩的体操表演所激动、振奋，是很难作出如此绝妙的想象。陈宝生的组照《龙马精神》也是感情炽热的产物，作者深感现场纪实画面不足以完全表达自己对祖国、对中华民族的热爱，所以发挥想象，改变常规手法创作。"马有七分龙气"，他

图4 23 奔月　　周铁侠 摄

把马作为民族魂来表现，不仅抓取了马的各种勃勃雄姿，而且把它们与黄河流域壮丽的景色合成在一起（如壶口瀑布、黄土高原、草原霞光等），阳刚之气、图强之志夺目而出。如果说虚静想象能令人冷峻思考的话，那么炽热想象则是煽动感情，催人振奋。

（4）**非理致幻，玄鉴。**按照心理学的说法，人的思维可分为：有意识和下意识、潜意识。有意识是理性思绪，人是按正常逻辑思考问题；而下意识和潜意识属于非理性思维，在头脑中形成的看法、图像或记忆，不一定说出什么道理，也很难找到因果关系。艺术家进行创作构思，主要受有意识的感情支配，即情理辩证统一。但也有些人，或有些特殊情况下非理性思维的想象特别见长、占了上风，这样便会形成荒诞变形的艺术作品。

过去，我们受机械反映论影响，不少人不承认非理性思维能产生出真正的艺术作品，认为：那是胡说八道，它与客观世界无关，怎么可能反映生活，揭示现实呢？这种批判过于绝对了一些。潜意识究竟是怎样发生的呢？至今科学还未研究透彻；但有一点可以肯定，潜意识、非理性思维的发生也是事出有因，一种是从外部获得的信息，由于暂时不用或用后记忆淡化，被作者存储在潜意识的“银行”中；另一种信息来源于人的本能的欲望和活动（奥地利精神病医生弗洛伊德认为主要是人的性欲，这又片面了一些）。这两方面的东西潜伏在内心世界里，忽明忽暗地骚动、分化、组合、升华和加工着，连本人都不一定察觉。一旦受到某外界机遇撞击和刺激，潜意识中的思维就会产生飞跃，或转化为梦境、幻觉，或转化为非常态的艺术构思。

用非理性想象进行摄影创作，在西方国家比较发达（其产生的社会原因和审美价值，我将在关于风格一节中探讨），其代表人物有美国菲·哈尔斯曼，他是一位导演派摄影艺术家。他认为：

“产生新构思的方法有二种。一种是将得到的主题，经分析、辩论、探讨后才确定构思；另一种是靠某一瞬间闪现出来的。这是在我们潜在意识中存在某种创见所不知的重要因素，受到某种因素的刺激而加以具体化了。”“当我们发表创见或产生独创性的观念时，起着最主要作用的却是潜在意识。”[①] 他拍摄的《原子时代的达里》和《红粉骷髅》，都表现了西班牙现代主义画家达里在他潜意识中留存的非常态印象（幻觉）。前一幅作品中，作者把达里的现代性和科学的现代观念（当时正处 40 年代，人们发现原子内部构造，不管中子、电子……都在运动旋转中）硬组合在一起，于是摄影家组织场面，在画家、画架、椅子、泼水和家猫都悬于半空时抓拍，画室里的一切，似乎同原子核内部一样都处在运动状态（图 4—24）。后一幅作品中揭示画家的性意识，画面右部有 7 个裸女正挑逗着画家的情欲，但再看一眼，她们组合在一起又是白骨骷髅，是死亡的象征，用我们中国的习惯说法是化作美女的白骨精。画家达里在裸女前苦闷、困惑，纵欲的恐惧笼罩着他心头。非理性想象如同梦境一般，它不能如实再现生活外观，但有时也能多少折射出被表现对象的内在真实，让人玄鉴（即从深层次上审视）领略生活。如哈尔斯曼镜头中的画家达里，至少做到了形不似神魂似。

尽管非理性想象不能成为现实主义创作的指导思想，它有时会产生负面影响（如艺术家过分迷信自我感觉，会不认真研究客观世界，产生出歪曲生活的作品），但其活跃的开拓思维和大胆的创新手法等却是可以借鉴参考的，有利于我们更新摄影构思和表达语言，使理性的意念和主题获得多样化的表现。如前苏联作品

---

① 引自哈尔斯曼《论摄影意念的产生》一书。

《生活的烙印》(作者佚名，图4—25)，作者将贫脊龟裂的土地来取代老农脸上的皮肤皱纹，不仅视觉效果新奇，而且加强了作品的思想深度。辛勤一生的劳动农民既如大地一样伟大无私，养育了千千万万人民；又与大地一样默默无闻，奉献一切之后，自己一无所有。

摄影家对生活素材经过提炼和想象加工，其根本目的是：完成从“眼中之竹”到“胸有成竹”的飞跃，为美的创造奠定基础。怎样才算基本做到成竹在胸呢？这里不妨借用小说《麦迪逊桥》(又译《廊桥遗梦》)中那位摄影家罗伯特·金凯的一段自白：“我照相不是按原样拍摄，我总是设法把它变成某种反映我个人的意识、我的精神的东西。我设法从形象中找到诗。”在客观世界中找到了自我、投入了自我，心中诗情涌起，这时，作品就已孕育在摄影家的头脑中了。

三　美的创造和加工

经过选择、提炼、想象等，艺术构思虽已趋成熟，但它还只是艺术家头脑中的意象、心灵中的“胎儿”。审美创造的最终目标是构筑可供读者、观众欣赏的作品，因此必须把心灵中的“胎儿”，转化为可以为感官所知觉、感应和触及的物化“婴儿”。这样艺术创作便进入了第三个阶段：进行美的创造和加工，让作品问世。

从构思到完成作品，也就是把“胸中之竹”转化呈现为“手中之竹”。这种转化，不光需要传达心灵构思的艺术技巧和专业基本功，同时必须具备艺术家良好的心理素质和思维方式。这同运动员上场比赛有点相似，要想夺冠军，既离不了高水平的技术，同时要有头脑和调整心态。摄影家在完成作品时应抱有什么心态？以什么样的思维方式来完成作品呢？

1. 法无定法，既有又无。郑板桥在他题跋中说："落笔倏作变相，手之竹又不是胸中之竹也。"这话是很有道理的，任何艺术（包括摄影在内）既不可能是生活存在的摹写，也不会是构思意象的直演，总是要作某些修正和提高的，尤其在摄影创作时，更要辩证地看待"胸有成竹"。

摄影家进入创作，其最佳的心理状态应是：既胸有成竹，又胸无成竹。此话初听自相矛盾，实际上讲的是构思不等于最后成品，或倒过来说，笔下的作品不能完全与心里所想的一模一样。首先，摄影必须有酝酿和思考，明确拍什么？怎样去拍？这就是"胸有成竹"；但又不必把画面上每个细节、每处布局……都想得那么精确、具体，这又是相对的、局部的"胸无成竹"。文人写诗作画提倡："每乘兴得意而作，则万事俱忘"[①] 和"应从法求无法"[②]，说的也是这个意思。为什么既要有又得无呢？有了创作总的构思和意图，可确保摄影家事先深入研究题材，作好心理准备，拍摄时不转向、不仓促应付；但如果把构思和酝酿规定得过于死板，创作就可能僵化。那样，在实际拍摄时对新出现生动活泼的情况，反而会视而不见，对构思中不合实情的地方又不敢变动手法，结果很容易顾此失彼，左右为难，弄得一无所获。

这种"既有又无"的创作心理，对摄影尤为重要。这是因为摄影的主要工作方法是现场发现、抓取，不可能削足适履，让客观世界事事、处处都来适应摄影家的主观构思。聪明的摄影家在创作中，既不放弃艺术构思的原则性，又在具体细节和表现形式上讲究灵活性。郑鸣的《望长城内外》（图 4—26）就是靠灵活机

---

① 引自郭熙、郭思《林泉高致》。

② 林散之论书法，引自《战地增刊》1978 年第一期。

图4—26　望长城内外　　　　　　　　　　　　郑鸣　摄

动获得成功的。作者当时是《中国青年报》记者，在拍摄英女皇访华这样重大外事活动时他不能像新华社、《人民日报》记者那样靠近被摄者。英女皇登长城时，他被阻隔在十多米之远，深为达不到预先的构想而着急，其他不少记者也都认为无法拍摄而收起了相机。但作者后来急中生智，追求的主题不变，手法作了机动，改用长焦镜头专拍女皇和她丈夫爱德华亲王的近景、特写，用他们的脸部吃惊、出神的表情，来反映中国的进步昌盛，引起了世人的震动。

2. 厚积薄发、当机立断。我们在阐述艺术创作过程中分为“眼中”、“胸中”和“手中”三个阶段，而且中间也有一过渡时间，这是一般艺术的共性。在摄影创作中这三个过程有其特殊动作方式，有的与一般文学和绘画一样，阶段分明，酝酿反复时间很长；

有的则在刹那间就走完了全过程，从发现题材，思考立意到确立表现形式可能只用了几秒钟，甚至几分之一秒的时间。这就常常引起有些人误会，认为摄影是一种碰大运的艺术创作，好比“瞎猫碰到死耗子”一样，用不着认真深入生活，也无需仔细思考和推敲表现手法，凭直觉和灵感就可以了。

从不少摄影拍摄实际情况看（尤其是纪实抓拍的作品），的确与机遇、巧合有关，是偶然取得的成果。有的连摄影家本人也不一定说清自己是怎样想的。其实，这种偶然性中包含着必然性，摄影的成功并不是只在最后按快门的功夫上，而是决取于摄影家以长期多方面的积累和研究，机遇来到他之所以决定拍还是不拍，并在瞬息间决定如何拍？就是他全部美学追求、文化修养和专业基本功的综合反应。这种情况，就像打猎一样，目标一出现猎人就“本能”地、“下意识”地知道该怎么样打枪、怎么抢占地形，甚至不用瞄准就击中猎物。猎人的本领当然不可能靠临场碰巧，而是得益于多年的训练积累起来的经验。所以有位外国摄影家提起自己成名之作时讲了很幽默的话：“事实上这张照片花了 37 年（当时他的年龄）加 1/60 秒的时间拍成的”（布里安·格里芬语）。

周恩来同志曾精辟地总结文艺创作和生活底蕴的关系：“作品的产生，可以是偶然得之，但是这种偶然得之是建筑在长期积累和修养基础上的”[①]。归纳起来即：“厚积薄发”，我们摄影工作者就要从“厚积”和“薄发”这两方面提高自己的审美创造力。

厚积，就是深入生活，从时代洪流中获得创作激情，提高认

---

① 引自《周恩来论文艺》。

识水平。同时从政治、哲学、文化和其他艺术方面吸取知识营养。只有内在修养成熟、经验丰富了，才能在偶然的机遇中爆发出必然的反应。正如你是一桶油，碰到火就必然燃烧；反之你平时不努力还是一桶水，碰到火也就灭了。厚积，是争取摄影创作成功的内因。“薄发”就是要抓住瞬息即逝的机遇，讲究快速反应，脑快手快。因为摄影创作，它的主流产品靠现场纪实，不能像文学、绘画可当“事后诸葛亮”，当时没看清、没重视的题材事后再反思，重新酝酿。摄影创作时常会碰到这种难得的机遇，“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处”，如错失良机会后悔一生，再也追不回那个关键瞬间、那个关键人物和场面。所以摄影家在自己灵感来到直觉冲动时，即使理性思考还不成熟，说不出头绪，应宁可浪费胶片，也不要浪费瞬间。

新华社有一位记者曾说起他拍中国女排五连冠卫冕成功的照片。当女排奋战结束退场时，大家都以为没有什么可拍收起了相机，他突然看到女运动员在一边相互拥抱祝贺，抱头痛哭。他当时受到情绪冲击不由自主地冲了过去，拍下了这感人肺腑的场面。画面中既有胜利的喜悦，也有拼搏的艰辛，鲜花笑语和汗水泪珠的交响震撼人心。这一幅照片的成功，当然与作者平时对女排了解和热爱有关，但根本的一条，还因为记者能当机立断，快速行动，这是作为摄影家必不可少的心理素质。

我始终认为，图片摄影家的创作难度很大，他需要较高的修养和特殊的心理素质。至少他的工作量比影视剧摄影师更多，影视剧摄影师是由别人编写好剧本或大纲，由演员主动配合演出，又有灯光师帮他改善现场照明状况……可以集中精力，从容地只管摄影单方面创作。而图片摄影家实际是多面手，即是“编剧”，又是“导演”、“照明”、“美工师”……所以应该尽量具备全方位的修养和摄影特殊需要的思维方式以及快速心理反应。根据摄影艺

术的涉及的题材、酝酿构思方式及制作拍摄的手法，图片摄影家应在内外修养上具有：记者的嗅觉、文学家的思辨、诗人的激情、画家的目光、冒险家的勇敢和猎人的敏捷。当然，他首先还应该是个精通专业的摄影家。

3. 排除杂念，痴情投入。艺术创作是建设精神文明的劳动。艺术家以什么样的心境投入创作，直接影响作品的格调和档次，因此，要当一个严肃的、有时代使命感的摄影家应全身心地考虑作品的审美价值和艺术质量。

艺术作品当然附有商品属性，能赚钱；艺术作品也能给人带来荣誉、奖杯，扬名四海，但艺术家不能把这些眼前利益看得过重，或视为第一目标。我国摄影界的确存在着一些浮躁情绪，有些作者成为稿酬和奖牌的奴隶，不是研究艺术、探讨作品如何更好地为人民服务，而是揣摸商业行情、评委会的口味，奔波于各种赛事、降格以求出版商的喜欢……常此以往必然会破坏艺术创造的真诚，以应景应时之作取代真正反映生活、宣泄真情实感的艺术品。20 世纪初，俄罗斯伟大戏剧家史坦尼斯拉夫斯基在教育培养演员时有句名言："要爱心中的艺术，而不要爱艺术中的自己"，这句话对摄影家净化灵魂，不受物欲私利干扰，至今仍有教益。

鲁迅先生在《读书杂谈》一文中也谈了艺术家的创作心态问题。艺术家爱的是艺术本身，应痴情于艺术劳动本身，而不是最终的结果。他在文章中以赌钱汉来类比，一般赌徒并不是想靠赌来发财赢钱，要的是赌博时的刺激和紧张，获得情感宣泄。艺术家也有类似心理，常把艺术创作过程视为一种精神享受，在探索实践过程得到情感满足。至于最后自己能得到什么报酬是次要的问题。如果，摄影家真能在艰苦的摄影工作中尝到甜头，在烦神的艺术探索中痴情着迷，淡忘了名利，那么他的心境就摆正得差

不多了。

影响摄影艺术发展的另一个心理障碍，是摄影者自身的因循守旧，尤其是在初学者中有不少人，盲目迷信前人古人，拘泥于技术教条，缺乏独创意识和自信心。在中国摄影界有个怪现象，名家大腕拍了什么，获奖作品拍了什么，随之就有一大批摹仿之作，如云南傣女泼水、西藏喇嘛诵经、长城日出、黄山云海、漓江竹筏……几十年来经久不衰，许多人乐此不疲。其实，每个摄影者的家乡、自己工作的单位都有艺术宝藏，关键要有自信、要敢于闯出自己的新路子。

艺术贵在真诚、艺术贵在独创，只有摄影家在创作心理和思维方式上真正树立这两个信念，摄影艺术才能谈得上飞跃，更上一层楼。

【思考题】

1. 摄影艺术家对客观世界有哪三类审美把握？每类各有什么特色？

2. 试论摄影创作过程中“眼中之竹”、“胸有成竹”、“手下之竹”三个阶段，它们相互有何联系，又有什么不同？

3. 为什么说想象是艺术（包括摄影）创作最重要的本领？摄影家是如何发挥想象、推动创作的？

第五章　艺术美的统一性和复杂性

每一代的美都是，而且也应该是为那一代而存在……当美与那一代一同消逝的时候，再下一代就将会有它自己的美、新的美，谁也不会有所抱怨的。①

——（俄）车尔尼雪夫斯基

艺术美是自然美和社会美的集中表现，它把“人的本质力量”转化为物态形式（作品）。这是从理论上概括艺术美的基本属性。我们作为摄影艺术家还应该让理论联系实践，弄清艺术美具体落实在作品中该有什么样式和境界呢？有没有规律可循呢？深入研究这个课题，对我们准确地把握美和提高作品质量是大有益处的。

① 引自《生活与美学》

第一节　艺术美有相对的统一性

美是复杂的。正如我们在第二章中指出的：它是人在实践中印证、观照自身本质力量的产物，包含着主客观双重因素。正由于主观因素介入，尤其是同社会政治和经济利益发生联系后，不少人认为艺术美无客观标准，一人一种观点、一个流派一种主张，千秋功过只能留待历史和后人来评说。

诚然，艺术作品的美无法像自然科学、体育比赛一样可以制定出具体详细的定量、定级。但它也不是随心所欲的东西，毕竟可以参照一定的客观存在，参照作品的社会效果，来考察它对人类的共同利益和历史进程产生什么积极作用。所以在总的发展倾向、宏观趋势上还是有个是非高低之分。

美是人的本质力量的对象化，人之所以产生美感，就是由于自己实现和观照到：人的才能、智慧、毅力，以及道德、情操对历史前进产生推动作用，给大多数人民带来了物质利益和精神享受。人与野生动物不一样，不是孤立生存的生命体，而是在共同的社会实践中结成群体集团，如为了推翻剥削制度，工农大众组成革命政党；再如为保护全球生态环境及克服灾情破坏，全世界各国人民云集在联合国旗帜下统一行动。共同的利害、共同的社会实践必然产生共同的美感，也就产生审美共识。这里不仅是指同一阶级、同一民族的审美共识，而且也包括全人类在特定范围内相对统一的审美追求、求同存异的审美标准。不承认人类有相对统一的审美共识，把艺术美完全归结于艺术家个人随心所欲的创造或某个权威所需要的政治宣传，艺术作品就可能脱离人民大众、背离反映“人的本质力量”宗旨。

那么，人类相对统一的审美共识主要有哪些呢？

（一）**真善美的和谐一致**。艺术作品美还是不美首先与内容有关。它涉及：是否揭示了客观世界的真实和规律（求真）？是否发挥了有益于社会精神文明的功利作用（行善）？是否给欣赏者带来了审美愉悦（扬美）？同时应该强调的是，这三方面不是孤立的各司其职，而是在审美的形式下有机地结合成整体。所以：

1. 艺术品中的真实性不同于哲学、自然科学中的真实性。艺术真实，是美的真实，在内容表现上服从于美的需要。只要从本质和趋势上符合客观规律，可以不拘泥客观原形。马克思在谈到法国作家巴尔扎克《人间喜剧》系列小说的伟大成就时，说了两条看法，一是承认他作品的真实性和认识作用，“给我们提供了一部法国‘社会’特别是巴黎‘上流社会’的卓越的现实主义历史”①；二是指出巴尔扎克不是直接描写历史，是“用诗情画意的镜子反映了整整一个时代”②。马克思主义美学提倡真与美的统一，光真不美不是艺术，光美不真是欺骗，两者都违背人民大众的审美欲望。

在艺术中强调真善美的统一，还有一层意思是用美与善的尺度来规范艺术作品的格调和境界，科学和艺术都要揭示客观存在和其运动规律，应该说表现什么并没有禁区，但如何表现？艺术和科学的求真方式有所不同。例如表现男女恋爱结婚，医学科学可以直露地从人生殖发育和性行为来揭示这人生奥秘；艺术就不应用纯生理的角度反映客观真实，纯生理行为的描述不仅无法真实表现人的崇高内心世界，而且容易挑逗和刺激卑下的感官欲望，

① 引自《玫瑰·哈克奈斯》。

② 引自弗·梅林《马克思传》第623页。

有损于欣赏者的身心健康。

摄影艺术具有逼真的纪实功能，我们在揭示世界真相的同时，一定不要忘记给人民带来善与美（当然不是表面的时髦和摩登），表现出艺术高尚的境界。

2．艺术的功利价值不同于哲学、自然科学的认识作用和教育作用。艺术它有扩大欣赏者知识、提高广大群众认识和觉悟的巨大作用，但它不是讲课，更不是训词。艺术是通过审美来发挥上述功利作用的，追求的是“潜移默化”的方式，“陶冶情操”的效果，因此应提倡美与善的统一。

中国传统文化讲究“文以载道”，艺术品当然应提倡思想性，继承“载道”的优良传统。但中国传统文化还有一句话，艺术还要“寓教于乐”，两者结合起来才符合人民大众的审美习惯。中国摄影界自 80 年代以来在肃清极“左”思潮流毒方面取得长足的进步，公式化、标语口号式的宣传品少了，但思想性与艺术性出色结合的精品也不多。有的作品在华丽的形式下没有多少发人深思或动人心弦的内容；有的还是只靠题材重大、配合形势及时取胜，表现手法缺乏艺术魅力。

（二）**在艺术处理上内容和形式的和谐**。在艺术中美的要素分为两种：一是内容、二是形式，两者是不可分割的有机组合体。没有深刻的内容，作品就是失去灵魂的躯壳；没有优美的形式，就像扒皮开膛的人体剖面，虽有认识价值，但很难使人留下美的印象。只有内容和形式和谐一致，形式为内容服务时，才会使人感到美的愉悦、美的价值，这一点也是绝大多数人共同的审美要求。有的作品你可以不同意它的内容，或不喜欢它的表现手法，但在作品中它们的内容和手法是配套的话，我们就不能不承认它在艺术上是完整、美妙的。

例如：长城、故宫都是皇权和国家机器的象征，是用无数白

骨和血汗建造成的，因此当年农民起义（如明朝李自成）都要捣毁和焚烧它们。但时过境迁，皇帝与农民起义均已成为历史，当代人与皇帝没有直接利害冲突，站在文化角度再来审视长城和故宫，确实它们的建筑造型和皇权的威严、国家的庄重非常吻合。因而长城和故宫的建筑艺术将名垂青史，百世流芳。

摄影作品也是这样。例如加拿大摄影家尤·卡休的《愤怒的英国人》（丘吉尔首相）和美国摄影家哈尔斯曼的《原子时代的达里》都是赢得众家首肯的传世杰作。其中重要原因之一是，各自的表现形式定位适宜，与被摄人物的身份、个性十分贴切。可以设想，假如拍摄丘吉尔首相采用哈尔斯曼的怪诞的超现实主义手法；而拍摄现代派画坛怪才达里却采用传统古朴的画意造型，两者错位表现一定令人百思不解。

（三）适宜激发生命创造和生理快感的形式感。在美学论著中，不少人认为艺术美中包含相对独立的形式美，有一种可与内容脱离或没有主题，但可供人欣赏的形式美。如诗词的韵律、音乐的节奏、绘画的色调、舞蹈的造型；当然也包括摄影的光影等。这些也都是适合于人类共享的艺术美。

我认为这些形式美，所以能超阶级、超民族和超历史时空为人类共同承认、共同享用，与其说它具有相对独立性，不如说由于它们能激发人的生命创造和满足于人健康的生理快感。例如，冰上芭蕾、空中飞人之类表演并没有复杂的情节，也没有深刻的内涵，演员以速度、惊险、造型和高难度的动作打动人心，他身上表现出的青春活力，能点燃欣赏者的生命火花。摄影花卉、海浪、彩云等纯自然景观，画面的构成形态：色彩、节奏、动势和气韵也有一种可与人相通的灵性，使读者在视觉上产生愉悦（快感），继而引起情感共振。

艺术美感大约有从低至高三个层次，首先是感官的生理感受，

产生情绪的愉快和振奋；其二情与理的升华，陶冶情操，净化灵魂；最后是确证人的本质力量，激发改造世界的创造欲和进取心。初级阶段的欣赏快感，是与人感受器官的生理承受力和心理反应有关。如舞蹈的节拍、速度、动作的强弱同人的呼吸、心律和肌肉劳累有关，两者调节适宜，便能情投意合产生快感；再如运用摄影的各种造型元素（光影、影调反差、空间透视、色彩基调、画面构成等），每当能够同眼睛视网膜的生理机能相适应，欣赏者就能愉快接受。艺术美感的后两个层次是受每个人的世界观、政治立场和文化观念等所左右，可能在阶级之间、民族之间、人与人之间难以沟通一致，但对于第一层次的感官直觉反应，应该说人与人的差别不会太大。

对艺术美产生低层次的生理、心理反应总的来说，就是合不合人的基本欣赏口味和人性的本能要求。这种情况与品尝菜肴食品有点类似，什么能吃？什么顺口好吃？什么又不能吃？世界各国人民尽管各有爱好，但仍有很多相通的地方。我们要创造艺术美就要弄清楚人在感官享受的基本趋向和合理需要，决不能对着干，把令人厌恶的内容，难以承受的表现形式塞给读者、观众。

低层次的感官美感，并不等于低级的的审美格调。它只是美感的起点（第一台阶），要攀登高楼步入高雅的艺术殿堂，总得从第一台阶开始起步。所以我们不能轻视研究和创作激发生命创造、生理快感的形式美，一是可以它们与内容结合，奔向更高的审美境界；二是即使作品无多少深刻或积极的内容，它也有一定审美价值，这也就是人们常说的：相对独立的艺术性。例如不少摄影家常以古诗"大漠孤烟直"、"长河落日圆"为题拍摄风光，这里除了苍凉的感伤外，更使人玩味的是造型上"单一中求变化、对比中求和谐。"画面中，大漠平坦，是比较单板的，而从中升起一

缕孤烟，曲折的云烟突破大漠平面，画面顿时活了。长河是蜿蜒的曲线，落日是敦实的圆块，线与面互为对比、互为补充，画面活泼变化，又不失力度和分量。这种造型处理很像音乐，以声响、音色、节奏和韵律的不同组合、变化，给欣赏者带来美的愉悦。

第二节　艺术美的常规表现形态

生活是丰富多彩、充满喜怒哀乐的，所以艺术美也有千姿百态的表现形态。综合概述主要的常规形态有四类：幽雅（阴柔之美）、壮丽（阳刚之美）、崇高（悲剧之美）和诙谐（滑稽之美）。摄影以自己特有的表现语言和造型技巧，能充分强烈地营造这些动人心弦、感人肺腑的艺术形态。

一　幽雅（阴柔之美）

幽雅，它是一种静态美、柔和的美，作品呈现出素雅、秀丽、优美的风貌，常用在表现缠绵的爱情、雾中之花、水中倒影、恬静的田园风光和温文尔雅的人物。

黄翔的《雨后黄山》、陈复礼的《漓江晨渡》、邵家业的《霜天水生烟》、杨恩璞的《春雨》（彩图21）以及郭良荣的婚纱照《旭日》、殷孟珍的《风雨同舟》（金婚纪念）等均属此种类型。此类作品在艺术处理上追求和谐、均衡、统一、淡泊，避免强烈的视觉刺激，以优美的形、温柔的色和宽松的构图吸引欣赏者，使人心旷神怡，自然而然地沉浸在美的醇酒之中。

二　壮丽（阳刚之美）

如果说阴柔之美，是“小桥流水人家”、“晓风残月”；那

么阳刚之美，就是“大江东去浪淘尽”、是“旭日霞光”。壮丽是一种“动态”美、豪放的美，作品呈现出多彩、刚烈、富有张力的风貌，常用来表现斗争激烈的社会冲突、旷野的自然奇观及惊天动地的英雄伟业等。本书前面列举过的《东方红》（袁毅平摄）、《升》（周顺斌摄）、《白求恩大夫》（吴印咸摄）、《斗争地主》（齐观山摄），以及美国摄影家安·亚当斯拍摄的西部山岳风光等，都是洋溢着人本质力量的斗争性、坚韧性和开拓性。

赞美壮丽的作品，在艺术处理上一般追求强烈的反差、鲜明的跌宕和不拘一格的夸张，努力营造令人叹为观止的视觉效果。欣赏这类作品往往有两步心理反应：一是大吃一惊，甚至吓了一跳，被伟业、奇观或新闻所震撼；二是转入钦佩或反思，受到鼓舞和鞭策。因此，欣赏阳刚之美思考重于愉悦，总是要伴随一定的理性活动。

三　崇高（悲剧之美）

美学上的“悲剧”是个广义的概念，既包含又不同于戏剧范畴内的悲剧含义。它不只是指描写痛苦、死亡和掉泪，还有更高的目标。即：通过好人受难（死亡、委屈、艰辛），或有价值的东西受挫被毁，闪烁出真理的光辉、理想的崇高。肉体可能被消灭，但其理想、斗志、精神却化为美的形象，永远留在广大人民心中。如希腊神话中的盗火者普罗米修斯，小说《牛虻》的革命志士列瓦莱士，《红岩》中的共产党员江姐、许云峰等。描写社会主义时代现实生活也可以产生具有悲剧美的形象，如小说《人到中年》中的陆文婷大夫，摄影作品《上访者》（李晓斌摄）和《痛定思痛》（吴学华摄，图 5—1）。

《上访者》拍摄的是“文化大革命”后遗症，一个基层干部被

极“左”路线错打成“牛鬼蛇神”，背着行李来北京申诉上访，这是中国社会主义曲折发展的一幕历史悲剧。《痛定思痛》叙述的是人生悲剧，一个农民误入歧途，沾染赌钱的恶习，一而再、再而三难以自拔，最后输断右臂，造成终身残废。

图5—1 痛定思痛 吴学华 摄

描写悲剧题材催人泪下，并不等于作品就有了悲剧美。应该从以下几方面向高境界努力，才能从悲中升华产生出美：

1. 塑造崇高的形象，净化欣赏者的灵魂。《上访者》中的那个基层干部，他虽体单力薄、衣衫褴褛，并有一定历史局限性（如身上还戴着个人崇拜的纪念章和装着红宝书），但仍不愧是压不服的好汉，目光坚定，昂首寻找着光明和希望。沧海横流，方显英雄本色，他的身上蕴含着中华民族勇于反抗的韧性。有了这种崇高感，欣赏者才会引起强烈的感情反应和道德震撼，从而进行自我对照，拷问灵魂。

2. 分清是非善恶，从悲痛中预见光明。悲剧总要反映生活的不幸、正面人物的痛苦，但对悲惨只作纯自然的展览是引不起美感的，只有通过作品来表达作者的审美评价，伸张正义、鞭挞丑恶，欣赏者才能走出悲哀，预见光明，获得力量。《痛定思痛》中赌钱汉的自残行为称不上英雄业绩，但也有振聋发聩的警世作用，为告别沉沦的昨天、迎接美好的明天，画中被摄者付出如此沉重

的代价，可悲、可壮，也可赞叹！作品通过家庭悲剧，呐喊和呼唤美的觉醒、道德的回归。

悲剧是人的社会实践暂遭挫折，一时丑压倒美的历史倒错现象。它作为审美对象，处理不当可能使人悲悲切切，消极低沉，看不到美好的前景。悲剧引起人们掉泪、同情是无可指责的，关键是还要让欣赏者的感动上升到义愤，产生向丑恶、落后和黑暗现象开火的社会责任感。这样作品才有较高的审美价值。

四　诙谐（滑稽之美）

诙谐、滑稽都是引人发笑的审美效应，在美学上称为喜剧形态。笑是观赏喜剧的反应，喜剧的本质是什么呢？鲁迅说得十分精辟："悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。"① 生活中一些已经腐朽落后、不合理、无能和众人讨厌的现象常常还装模作样招摇欺世，一旦点破，它们一钱不值，成为过街老鼠，可恨又可笑。喜剧也反映生活中的丑，但与悲剧不一样，它不给人带来慷慨激昂的义愤和沉重的精神压力，而是轻松愉快的嬉笑、尖锐深刻的幽默，让欣赏者在嘲弄、讽刺、调侃中得到审美享受。恩格斯曾说："幽默是工人阶级自信的表现。"的确这样，艺术家之所以抱有乐观的情绪，含笑地同丑斗争，揭露腐朽落后，说明他已清楚看到历史规律，胜券在握，藐视被揭露、讽刺的对方。

诙谐，是用来揭露丑恶和善意批评落后现象的巧妙手法。当然，摄影不如漫画、相声，可以放开手脚大胆虚构，但在幽默上也是有所作为的。如《512|34‖》（金伯宏摄，图5—2）标题上的音乐简

---

① 引自《坟·再论雷锋塔的倒掉》。

图 5—2 512|3 4| 金伯宏摄

谐是指老大、老二……直至老五，一家五子拖累生活的尴尬状，善意地批评无计划生育带来的恶果。《嫁不出的姑娘》（佟伟元摄）拍摄年关临近，街头出售裸女、泳装女挂历的萧条场面，卖画人穿着棉衣、缩着脖子与画中赤条条的少女一起挨冻，本想发财捞一把，却门可罗雀落得一场空，作品尖刻地嘲讽纯商业化的不良艺术倾向。《懒猫》（王德武摄）以寓言的方法讽刺官僚主义的工作作风。画面拍的是一只养尊处优的肥猫躺在文件堆上睡大觉。中国有句老话“黑猫、白猫，逮到耗子就是好猫”，而这只猫饱食终日，无所作为（《中国摄影报》1987 年 10 月 22 日）。

幽默与诙谐，也常用来表现生活趣事，这些作品不一定有太深刻的社会意义，但让人忍俊不禁、捧腹大笑，表现人的机智、乐观和才气，它也能发挥有助于人身心健康的娱乐作用。如美国的幽默小品：《痒》（G·沃森路摄），画面上一个清洁工正刷洗巨型

广告牌。广告上是一个男士的难受的表情，他原是洛杉矶保险宣传画的一部分，表示由于没有参加保险后悔莫及。清洁工的刷子与男士难受的表情碰巧合在一起，产生了意外的错觉：仿佛是清洁工正在刷洗那男士的鼻子，使他奇痒难当。再如《今古奇观》（杨建正摄，图5—3）和《枪口》（乐涛摄，图5—4）也都用巧合法来制造笑料。两位作者的立意巧妙，出人意料之外又合乎情理之中，表现出他们的机智和聪明。

图5—3 今古奇观 杨建正 摄

以上我们介绍了幽雅、壮丽、崇高、诙谐四种常规的美学形态。现在有一种说法，认为壮丽（阳刚之美）是社会主义文艺第一位的美学形态。提出这种观点，其动机可能是好的，为弘扬时代精神提供理论根据，可是实际上有副作用，不宜于文艺百花齐放、多样化地发展。而且时

图5—4 枪口 乐涛 摄

代精神也并不是只在阳刚之美之中，同样可以在其他审美形态中体现出来。邓小平同志说："雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要使人们能够得到教育和启发，得到娱乐和享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。"

第三节　艺术美的多样复杂性

美的常规形态虽然可区分为幽雅、壮丽、崇高和诙谐等，但现实生活的实际存在要比这更丰富多采，而且各种美的形态又是相互渗透、相互转化的，所以艺术家在进行美的创造时决不能局限常规的思路，应在艺术作品中表现出多样、复杂的美。英国思想家斯·培根说得好："美是不能制定规范的，创造它的常是机遇，而不是公式。"

艺术美的多样复杂性主要表现在哪里呢？主要表现在以下几个方面的辩证关系上。

一、功利与审美

在常规情况下，艺术品讲究真善统一，实用功利和审美效益是方向一致的，没有矛盾的。但在特定情况下，功利和审美不一定成正比，并非实用愈大，美学价值就愈大。记得我国美学家王朝闻讲过这样一个故事：解放前有个地主老财故作风雅收藏青铜器古董，后来让人参观却闹出了笑话。原来老地主把出土文物外壳上的铜锈全部刮净，并用砂纸打磨得光亮如新，结果这古董一下子[1]就无

---

①　引自《邓小平文选》第182页。

历史沧桑感，失去了欣赏价值，大大贬值。问题出在老地主没有文化、没有美学修养，他头脑中把实用功利放在首位，不懂得青铜器流传到今天其品性已转化为观赏品、艺术品，所以他做了傻事，把古董整修如新，恢复成古代实用工具的原样。这个故事告诉我们：在艺术创作中要辩证地看待功利性，不要光图实用价值（尤其是眼前短效的实用），而破坏了长效（甚至永恒）的审美价值。

在摄影创作中我们也有过类似的教训。在“文化大革命”中出现的大批配合政治运动的应景照片，就是由于光图立竿见影的宣传功效而忽视艺术性，结果常常弄巧成拙。笔者也曾经拍过这类作品，拍摄医生下乡看病，非要打着红旗，举着标语不可。今天回头一看十分虚假，这种照片是没有生命力的。摄影艺术决不可能，也不应该脱离现实需要，不讲功利作用，但功利与审美的关系必须调节适当。有时加强艺术性，提高作品的审美价值，从实用的角度来看似乎不能对症下药，淡化了宣传作用，但实际上有潜移默化的持久作用。况且，摄影艺术与新闻摄影、实用摄影不同，肩负着传播美、创造美的特殊使命，一切思想内容都要从审美的角度来打动人心，都要用摄影造型的语言来表达传播，因此更应该倾斜于审美功效。

二　审丑和审美

艺术要追求美、表现美，但美的本质究竟是什么？我在第二章中已阐述了一个广义的观点：“美是人本质力量的对象化”，而不在于外表是否漂亮、完整、理想化。那么，丑能不能进入艺术表现范畴呢？

长期以来，艺术受古希腊唯美主义美学影响，把艺术表现的对象和弘扬的主题限制得很狭窄。如柏拉图就强调：“除掉颂神的

和赞美好人的诗歌以外，不准一切诗歌闯入国境。”十七八世纪欧洲文艺崛起古典主义思潮，崇高理性，歌颂英雄，描绘理想化的故事和偶像化的正面人物，作品主题高昂向上，始终给人赏心悦目的感官享受。应该承认，唯美主义、古典主义美学曾在艺术发展史起过积极作用，给人以光明理想，给人以正面教育。但随着时代的发展、阶级分化和不平等现象的发生，现实生活中充满矛盾和斗争。客观世界中，既有光明的、向上的、美的事物，又有黑暗的、倒退的、丑的事物，而且两者在对立冲突中并行发展，不可分割。很多（尤其是主张真实表现生活的）艺术家发现只反映光明理想和正面楷模，是不足以全面认识世界的。于是，关于文艺作品能不能把丑的、消极的东西纳入表现范围，就在美学论坛引起不断的争论。

我们是辩证唯物论者，既要承认和反映客观存在，又应对此作出实事求是的评说。只准歌颂光明，不准暴露黑暗；或只想暴露黑暗，不愿歌颂光明，都是片面的。同时，只是冷漠的、无倾向地再现客观的美丑，也是未完成艺术应有的审美职责。毛泽东同志说过：“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之”[①]，这个看法从表现内容上解决了如何对待美与丑的问题，本质丑恶的东西是可以成为艺术表现内容，但必须进行审美评价。

丑，除了反映反面事物的本质外，还表现在外部形态上，如肮脏的环境和服饰，发育畸形的人物面容和体态，衰亡、病态等，这些与艺术美是否相矛盾？可不可成为艺术描绘的对象？我们在本书关于“艺术美有相对统一性”章节中，强调了表现形式和被

① 引自《在延安文艺座谈会上的讲话》。

表现事物外形要有观赏快感（即审美愉悦），意思是指：在常规情况下，外表丑是不宜进入，或不宜原样进入艺术作品的。鲁迅先生曾说过：画家可以“画蛇、画鳄鱼、画果子壳、画字纸篓、画垃圾堆，但没有谁画毛毛虫、画癞头疮、画鼻涕、画大便”。

但在特定情况下，外表丑与内在美并不矛盾，甚至更有真实性和艺术感染力。如缺臂的维纳斯女神像就很美，千百年来人们曾设想给她装上双手，但结果完美并不如残缺的好。残缺，给欣赏者留下想象的空白，增补各自美的愿望。毛泽东同志写词描写革命根据地瑞金大柏地村的风光，其中有这样四句：“当年鏖战急，弹洞前村壁。装点此关山，今朝更好看。”战争后布满弹痕的断垣残壁，在革命家看来具有英雄主义的美，它象征着不屈的民族精神。再如法国作家雨果小说《巴黎圣母院》中有位敲钟怪人加西莫多，他其貌不扬，又驼背又跛足，但在关键时刻却冒死救出了吉卜赛女郎。与他相对照，那些神父、宪兵队长一个个道貌岸然，活像正人君子，实是一肚子男盗女娼。这些里外相悖的描写手法，不仅能丰富作品的表现色彩，增强观赏性、可读性，而且有利于深刻地反映生活的复杂性。从中也不难看出：美是复杂多变的，我们不能光从内外一致的同向角度表现美，还应该根据生活实情和艺术的需要，从内外相悖的逆向角度来深刻地揭示美。

鉴于对美的复杂性认识，不少摄影家也学会从美与丑辩证关系中表现生活。《屈居亚军》（刘占坤摄，图 5—5）表现的是滑冰运动员壮志未酬失利的痛苦。如用美等于成功、辉煌这种习惯思维来考虑，一般摄影家就不会拍摄这个令人难堪的场面。但是作者透过现象看本质，不以胜负论英雄，拍下了我国运动员硬忍痛苦不服输的微妙表情，他们虽然不是冠军，但仍不愧是强者，志在攀登最高峰。成贵民拍摄的组照《唐山龙年地震反思》，选取了地震废墟的若干个局部角落，借用扭曲的钢筋、水泥梁柱组成半

图5—5 屈居亚军　　　　刘占坤 摄

抽象的构成，表达出“泣舞”、“抗争”、“生命”等。这里摄影家的加工真可谓点石成金，将无生命的废墟转化为富有情感的“雕像”，将丑陋不堪的碎砖断梁转化为精美的艺术语言。

从美学（Aesthetik）的原意来说，它是研究人类从感性形象和情感的角度来认识世界的一门学科，并没有只研究美的意思。之所以后来演变成排斥丑的狭义“美学”，一是由于受古希腊唯美独尊的思潮影响；二是与翻译用词有关，当初（Aesthetik）从德国传到中国，翻译为美学一词应该说很巧妙，但容易产生片面理解。

从美学的广义理解，审美和审丑的目的和价值是一致的，在艺术中它们都可用来印证和观照人的本质力量，都可从形象和感情两方面把握客观世界的规律。两者只不过在切入角度、具体研究对象有所不同。正如罗丹说的：“在艺术中，有‘性格’的作品，

才算美的"。"所谓'性格'，就是不管美的或丑的，某种自然景象的高度真实、甚至也可以叫做'双重性的真实'，因为性格就是外部真实所表现于内在的真实。"①

从美与丑本身来讲，也是辩证相对，并互相可以转变的。美，向俗过头发展就可能成为丑，如《傣族少女》(吴健骅摄，彩图22) 就是媚俗的一例，被摄的少女长得尚俊俏，服饰和背景也很美丽，但作者不恰当地刻意美化，结果令人反感。原因出在内容和形式的大错位，明明表现的是傣族挑担劳动者，作者却把城市公关小姐的娇嫩美硬塞进画面（如浓妆的脸，涂红指甲的手，烫卷的头发等）必然产生格格不入的蹩扭。反之，丑向拙、雅努力也能过渡为美。如生活中的猴和猪长得又丑又脏，如实摹仿，是无法登台演出的。但用变形脸谱塑造的孙悟空和猪八戒就非常可爱。可见，生活中丑的东西，经艺术加工也能产生极高的审美价值。难怪古人云："怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处。"②

摄影是面向现实、直接接触社会矛盾的艺术，生活中有光明面，也有不尽人意甚至消极、黑暗现象（如腐败、犯罪等）。有社会责任感的摄影家是不会忘记歌颂光明、用摄影作品来鼓舞人心；同样也不会回避现实、揭露消极阴暗的东西、为民除害。但揭露阴暗，不能简单地展览丑恶，更不能抱着幸灾乐祸的心理猎奇丑恶。首先应该掌握正负面传媒信息的宏观比例，整体上不能造成"邪不压正"的错觉，使人对社会前途丧失信心。其二，反映落后、揭露阴暗，在表现形式上也要讲究艺术加工，不能拍成罪证档案照片，在感官上玷污欣赏者的目光，在心理上留下恶心的阴影。尤

---

① 引自《罗丹论艺术》。

② 引自（清）刘熙载《艺概·书概》。

其是属艺术范畴内的批判性作品，更应该保持审美品格。美国“关心人摄影”的先驱者尤金·史密斯拍摄的《烟城——芝加哥大气污染》、《日本水俣病》和《西班牙山村》，不仅题材尖锐、大胆针砭时弊，而且在摄影造型上也属上乘之作，既讲究又不人为雕琢，可堪称为纪实摄影的典范。

三 模糊与精确

艺术如何正确地反映生活？一般地说如实准确的描写，比笼统、模糊的印象更接近真实。但有时也并非如此，如国画的工笔画在外形上能较逼真地再现事物原形，要是画得过分匠气，在神韵气质上就不如“不求形似”的写意画。别看写意画中泼墨挥毫的造型与原景物相距甚远，它不但不失“真”（性格的真，神情的真），而且能更深刻地反映事物的灵魂。我们在生活中识别事物也有类似经验，如碰见一个几十年未见的同学，我们头脑里储存的外形是与眼前他的样子有很大差别，从物理的尺度、重量来看，他胖了和长高了，已完全变形。但我们还是能认出他来，这是因为他的神韵、气质没有变，与我们模糊的印象相吻合。

模糊，并不是含糊，更不是稀里糊涂。与模糊数学的“模糊”一样，是从整体上、规律上、内在本质上更准确地把握、判断客观事物。摄影是逼真纪实的艺术，做到精确是它的特长，但这个优点在某些时候会造成“写形失魂”的偏差。具体表现在：(1) 形真神灭。拍人物外形酷似，但没有个性和感情，走了神。拍摄风光只交代了环境存在，没有意境、没有情趣。(2) 抓细丢整。只注意微观表象、具体事例，停留在就事论事的水平上，忘记以小见大，从整体上概括内在本质、透视时代动向。所以必要时，摄影家应在模糊写意上做些文章。

《春潮》（于富华摄，图5—6）为了渲染春节庙会的热烈气氛，

作者不满足清晰实录现场的一般性画面，采用魔幻滤光器把画面四周拍成旋转形弧线造型，增加了作品的动感和张力，使人看了仿佛感到：那围观群众如涌动的春潮，欣喜若狂地迎接着新年。这里摄影家使用变形写意的手法，变静为动，夸张了现场的欢庆情绪。

《时装》（美国B·罗斯摄，图5—7）也是一幅化静为动的写意作品。模特儿在当时只做了一个固定、静态造型，作者采用闪光灯连续频闪、相机逆向滑动作长时间感光，结果使画中人增添了模糊拖影，顿时活了起来，呈现出热情、奔放和潇洒的风采。反之，如果画面只是精确重现女模特儿的固定动作，肯定使人感到索然无味。

模糊写意不只是艺术技巧问题，在摄影上还体现在如何取材、如何来表达主题？常规摄影深受传统文艺（如情节性绘画）影响，在构架画面时一般都追求叙事完整，强调场景具体，主体鲜明，这当然也是反映生活、体现作者思想倾向和感情归宿的一种方式。但世界上还有一些事物“只能意会，难以言传”，如时代脉搏、民族风格、山的魂魄、海的灵性以及人的内在气质、神韵，如用十分具体完整的情节和过分明确的表达方式，有可能使人把观赏的注意力局限在微观，把作品看成某地、某事和某人的一般报道。因而，聪明的摄影家就常常运用抽象的造型元素来模糊情节、淡化细节。《向往》（毛肖燕、肖岑摄，彩图23）中对称的红三角色块就是非具象造型，它给人以多种想象，既可以理解为故宫城门，象征着中国冲出封闭，走向开放；也可以假设为红旗林立，中国坚持社会主义方向不变。当然也可以想象为节日、新婚……画面中央那昂首仰天的女青年在红色块前究竟在干什么？模糊不清。但这恰恰是作者的意图所在，他不想叙事，只求揭示女青年的内心世界。作者有意用对称红色块在画面中央形成一个几何夹角，下

窄上宽犹如火山喷发冲天的爆炸状，很有向上突进的力度，隐喻象征着女青年对美好未来的热烈追求。

此外，摄影家也常以多义性的场面来模糊情节，让人从多种信息量中综合了解被摄体（大至时代、城市、战争，小至一个具体人或景）的宏观特征。如《空间》（王文澜摄，图5—8），既反映了中国经济改革、市场化的历史步伐，也透视了人口的隐患。

图5—8　空间　　　王文澜　摄

艺术揭示生活本质和反映客观真实，无非通过表现外部特征和内在魂魄两个途径来完成。一般情况是由表及里，以形写神，以精确地刻画外部特征来揭示内在的神韵。但有时，形对神也会产生辩证的逆反作用，影响和限止内蕴的表达。因此摄影家有必要突破外形和情节的精确，运用写意手法来弥补表现的不足。

四　纵情悲喜与啼笑皆非

欣赏文艺作品时观众和读者开怀大笑或痛哭流涕，那是情感宣泄，也是审美享受，所以喜剧和悲剧之美深受广大群众青睐。喜和悲是绝然相反的情绪感受，按常规难以冰炭同炉。如莎士比亚的《罗密欧和朱丽叶》和中国川剧《拉郎配》都是写的爱情故事，

但前者惊天地、泣鬼神，始终让观众沉浸在悲伤之中；后者巧有缘、庆吉运，处处令人捧腹大笑。这种悲与喜的单一走向，是非鲜明，有利于欣赏者纵情释放感情，激发爱憎。

但生活是复杂的、人物行为也是多面立体的，表层与内涵还存在一定的交叉现象或倒错现象，光用单纯的喜剧或悲剧来表现，有时会显得力不从心，所以需要以特殊的悲喜剧形态来反映它们。如：鲁迅笔下的阿Q，就是一个啼笑皆非的可怜形象，他是一个赤贫雇农，也有自发反抗精神，但同时又干出许多荒唐的事，最可笑的还有他那自我安慰的精神胜利法。人们读了《阿Q正传》之后，欲笑难喜，欲哭无泪，只能哀其不幸，怒其不争。还有美国电影大师卓别林创造的失业者夏尔洛，本是一个贫困潦倒、走头无路的悲剧人物，卓别林却以喜闹剧的审美形式展示其坎坷和不幸。卓别林的电影从头至尾让人狂笑，但最后观众都会为夏尔洛掉泪，感到心酸。像鲁迅和卓别林刻画悲喜交加的形象，采用悲喜倒错的手法，最大的好处是，让欣赏者处于复杂的情绪之中，产生忧虑和同情，对社会、人生进行深层次的思考。

我认为，摄影创作虽不如文学作品和电影有较多的篇幅来展示生活的多面形态和复杂性，但也不能简单到了只有非悲则喜、非喜则悲（或非正即反、非反即正）的审美表现。生活中有许多题材和人物，常常在喜剧和玩笑中含有崇高、悲壮因素，在严肃正剧和悲剧中含有滑稽、幽默因素，如果能把这些挖掘出来，摄影作品就会更富有深刻的思想性和耐人寻味的观赏性。

如《中国可乐》（王文澜摄）和《背道而驰》（李献红摄，图5—9）拍的都是生活中的笑料，带有相当的荒唐色彩，但把它们引申看作摄影体的“寓言”却可以悟出严肃的大道理。外国旅游者来中国，入乡随俗喝起北京街头的大碗茶，大夸茶香解渴，胜似“可口可乐”。这其中反映出东西方交流的人文心态，改革开放

后不少国人崇拜洋货，而洋人却对中国土产情有独钟。《中国可乐》从生活琐事中揭示出人常会盲目羡慕别人的“围城”心理。[①]《背道而驰》拍了一个固守习俗倒骑毛驴的老者，作者把他与当代小轿车放在一起对比，大有今日唐·吉诃德赶不上时代发展的悲剧意味。再如，阿根廷作品《“检阅”》(R·P·路易斯摄，图5—10）表现的是个严肃的典礼场面，士兵个个精神百倍，整装待令，可笑的是一个局外人——顽童误入会场闯到士兵面前，他活像元帅、总统一样“检阅”着仪仗队。估计是上级曾对士兵下过命令，所以谁也不敢乱说乱动，对顽童只能看之忍之。人们看了照片发笑后也有彻悟，这种阴差阳错的笑话，何止只是偶然的儿戏，其实在历史进程中也曾发生过多少这类既成事实的闹剧。在这个摄影幽默小品中蕴含着多么悲哀的历史感叹！

喜事、好事也可以采用逆向表现。前苏联有幅表现保卫斯大林格勒战役幸存者15年后相会的照片，拍摄三位战友胜利重逢，他们欣喜若狂反而抱头痛哭。表面一看像办丧事，其实是在欢庆反法西斯战争的胜利纪念日。

中国有句古诗：“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”，它说出了艺术逆向表现的辩证法。你想表现“静”、“幽”，反而可以在“噪”、“鸣”上做文章。

五　继承与创新

有这样一个传闻，有人称赞英国科学家牛顿是天才，牛顿回答说：“我只不过站在前辈人的肩上，所以看得高一些、远一

① 《围城》是钱钟书所著小说，书中人物说：城里人总想冲出城市的封闭，到乡下去、到大自然去；而城外人又羡慕城市生活，想进城来。

些。"这句话很形象地说明继承与创新的关系，创新就是超越前人，但又离不开前人提供的基础。艺术美的创造也是一样，它不能割断历史，不能排斥传统文化。传统文艺之所以能世代相传，脍炙人口，就是因为它渗透着当时当地人们认识和把握生活本质的相对真理，表达了与当时生产力相适应的、为广大群众所向往的审美愿望和所习惯的审美定势。因而，我们不能对传统文艺采取虚无主义的态度，应继承和吸取其有益的精华。所以列宁说："只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化"，"只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能成为共产主义者。"①

中国摄影已有一个多世纪的历史，艺术摄影起步于本世纪20年代，如北京的光社、上海的黑白影社等探索艺术的先行者，至今也有近80年了，毋庸自谦，中国摄影艺术已经形成自成体系的美学传统，至少有以下三条是值得我们继承发扬的：

1．投身于时代洪流，走反映社会生活的现实主义创作道路。我国最早从事艺术摄影的多半是知识分子、中产阶级的子弟、高级职员，他们也曾拍摄过风花雪月、仕女名伶，但同时怀着忧患意识，把镜头对准社会下层劳动者生活；30年代之后，随着抗日救国斗争的风起云涌，中国摄影艺术界有更多的人走向社会、走向战场。1934年上海《晨风》摄影杂志第四集上就有这样一段寻求摄影道路的认识："我们处在这样一个时代，许多血淋淋的事件在我们面前流来，我们以为真的摄影家决不是信手乱拍，也决不是唱一唱无可奈何的哀歌就可以了。摄影家要用直观来把时代的一切事实包括在他的作品里"（刘

① 引自《列宁选集》第4卷，第348页。

同缜语)。更有觉悟者,就从上海亭子间奔向革命圣地延安,脱胎换骨成为了革命文艺战士。所以中国摄影艺术从初创至今日,始终有一条贯串红线,就是:与时代同步,与人民同心,用现实主义手法积极反映生活,推动历史前进。(具体作品在摄影史课上将介绍,在此就不举例了。)

2. 重视"文以载道",发挥艺术教育功能。这与中国古代儒家美学思想有关,主张美与善的统一,反对"为艺术而艺术"。30年代我国杰出摄影家沙飞曾在自己展览的前言中写道:"摄影是造型艺术一部门,然而多数人还把它作为一种纪念,娱乐,消闲的玩意儿。这根本忽略了艺术的意义,而使摄影陷入无聊帮闲的唯美主义底深渊里,堕落到逃避现实,醉生梦死的大海中……现实世界中,多数人给疯狂的侵略主义者所淫杀、践踏、奴役!这个不合理的社会,是人类最大的耻辱,而艺术的任务,就是要帮助人类去理解自己、改造社会,恢复自由。"

3. 洋为中用,注重摄影艺术融入东方意韵,创造出中国老百姓喜闻乐见的民族形式。摄影是从西方传来的舶来品,但早在20年代中国第一代摄影艺术家就不崇洋媚外,很清醒地认识到:"中国有数千年悠久深远的历史,许多诗人从他们的诗里表示出他们特有的美感,许多艺术家又随了诗人的心灵来显现出他们理想中的境界,成就了中国民族的特异的色彩。"中国的摄影"最重要的,在能表示中国艺术的色彩,发挥中国艺术的特点"(引自陈万里摄影画册《大风集·1942》自序)。还有的说:"照相这东西,无论别人尊之为艺术也好,卑之为狗屁也好,我们既在玩着,总不该忘记了一个我,更不该忘记了我们是中国人……必须能把我们自己的个性,能把我们中国人特有的情趣和韵调,借着镜箱充分地表现出来,使我们的作品,于世界别国人的作品之外另成一种气息"(刘半农语,引自《北平光社年鉴》1928年)。

摄影的中国民族特色具体表现在何处呢？它并不是从表现形式上简单地模仿国画，如竖形构图、空白背景、平光白描等。最根本的是表现本民族的文化和心态，尊重本民族的欣赏习惯。我认为由于受“天人合一”、“重义轻利”、“中庸之道”的世界观影响，中国民族传统和东方意韵同西方艺术相比较，它的主要特色是：重意境升华，重写意传神，重言简意赅。

新中国成立之后，尤其是70年代后期我国进入社会主义建设新时期，拨乱反正，肃清以“四人帮”为代表的极“左”思潮流毒，在百花齐放、改革开放、思想解放的良好的创作环境中，我国摄影艺术坚持为社会主义、为人民服务的方向，继承和发挥优秀传统获得前所未有的繁荣。与此同时，也诞生了一批大胆探索，勇于创新的新作品，与传统作品相对比，它们在审美表现形态上也发生很大的变化，对此，摄影界时有争议，担心有悖于传统。如70年代末关于北京《四月影会》影展、80年代中关于创意摄影《太阳与人》及90年代初关于纪实摄影《东北人》等学术讨论，以及对某些地区的摄影群体的分析研究等，无不因为他们在取材和表现手法上突破了传统老框框，不合常规的审美标准。

艺术贵在创新，尽管新锐之作存在这样或那样的缺点和失误，但它们敢于打破常规的胆识和独立思考的探索精神是应该赞扬的。在历史中形成的美学传统观念是有合理性，至今仍具有生命力。但还需指出的是，传统观念并不是终极真理，并不能涵盖一切美学现象。在现实中，美仍在发展，它随着时代变迁、生产力进步而不断变化着，既没有固定模式，又没有僵硬的标准，因此艺术作品的审美方式和审美形态也应该随之更新变革。如果摄影者躺在文化遗产堆上，死抱着传统观念不放，因循守旧，重复古人，效仿前人，只能扼杀艺术美的新生命。马克思指出：“19世纪的社会革命不能从过去，而只能从未来吸取自己的诗情。它在破

除一切对过去的事物的迷信以前，是不能开始实现自身的任务的。"[1] 艺术发展的动力是靠创新，艺术的未来的希望也寄托在创新上。

因此，关于艺术美的继承和创新的关系，我们应持如下态度：

1. 对传统的文化遗产、审美观念进行有分析、有批判的继承，扬其精华、弃其糟粕，改造不合今日需要、落后于时代的东西。

2. 重点探索反映现实生活和当代审美心理的美学新观念。只有创新，才能推动艺术前进。

3. 对创新中出现的偏差和过失，应本着爱护的态度引导和批评，保护其探索精神。创新与继承相比，前者好比学步的幼童，而后者则是成熟的大人。学步的幼童下地行走，肯定不会一下子成熟，难免跌跌撞撞，摔几个跟头。鲁迅先生说得好：我们不能为了孩子不跌交摔跟头，就不让他学步了。

美是有继承性的，但更重要的是，它不是一成不变的。每个时代都会孕育出该时代特有的美，"当美与那一代一同消逝的时候，再下一代就将会有自己的美、新的美，谁也不会有所抱怨的"（俄国．车尔尼雪夫斯基语）。

第四节　形形色色的风格流派

在探讨艺术美的复杂性时，更突出的问题莫过于：如何认识艺术创作中五花八门的风格和流派？

什么是风格？我认为，风格就是独创加成熟，就是在艺术作

---

1. 引自《马克思恩格斯选集》第1卷，第606页。

品中表现出作者对客观世界独特的发现、成熟的见解，并用自己独创的艺术手段熟练地表达出来。如摄影家吴印咸、郎静山和陈复礼，他们虽都拍摄我国的湖光山色和民俗民风，但各有持色；吴老浑厚质朴、郎老飘逸脱俗、复礼先生则是诗情画意溢于画中。再加上他们技法娴熟，制作精良，艺诣高超，可堪称为各有千秋的风格大师。

什么是流派？流派是在风格类型化的基础上产生的，是由一批美学主张相似、思想倾向一致、艺术手法接近的艺术家共同掀起的艺术运动。风格的群体化，就是流派。

一、产生风格的主客观因素

1．受时代潮流和历史背景的影响。艺术家谁也不能脱离社会生活，有的直接投身于社会活动和政治斗争，把艺术创作当成战斗的武器、历史的写照；有的虽在斗争的局外，但其思想感情和是非判断也不能不受到影响，在作品中或多或少显现出时代的印记和动向。

因此不同历史时代都会培养和涌现出适应该时代的艺术风格。如音乐，聂耳的《义勇军进行曲》和冼星海的《黄河大合唱》就是抗日救亡斗争的产物，作品的激情、力度实际是当时全国同胞的心声。在那个年代是不可能产生崔健的摇滚乐的，崔健的风格只能出现在改革开放的当代。摄影上也是这样，如我国80年代后纪实摄影热的出现，也有深刻的社会背景。一是经历“文革”十年动乱，人们厌恶说假话、大话、空话的“左”派恶习，一旦思想解放、恢复实事求是的思想路线，就勇于面对现实；二是国家处于改革开放大发展时期，新事物、新观念层出不穷，新问题、新矛盾也相伴而生。人们渴望了解现实，人们渴望扩大视野，纪实文艺也就应运而生；三是，文艺界拨乱反正，形成研究

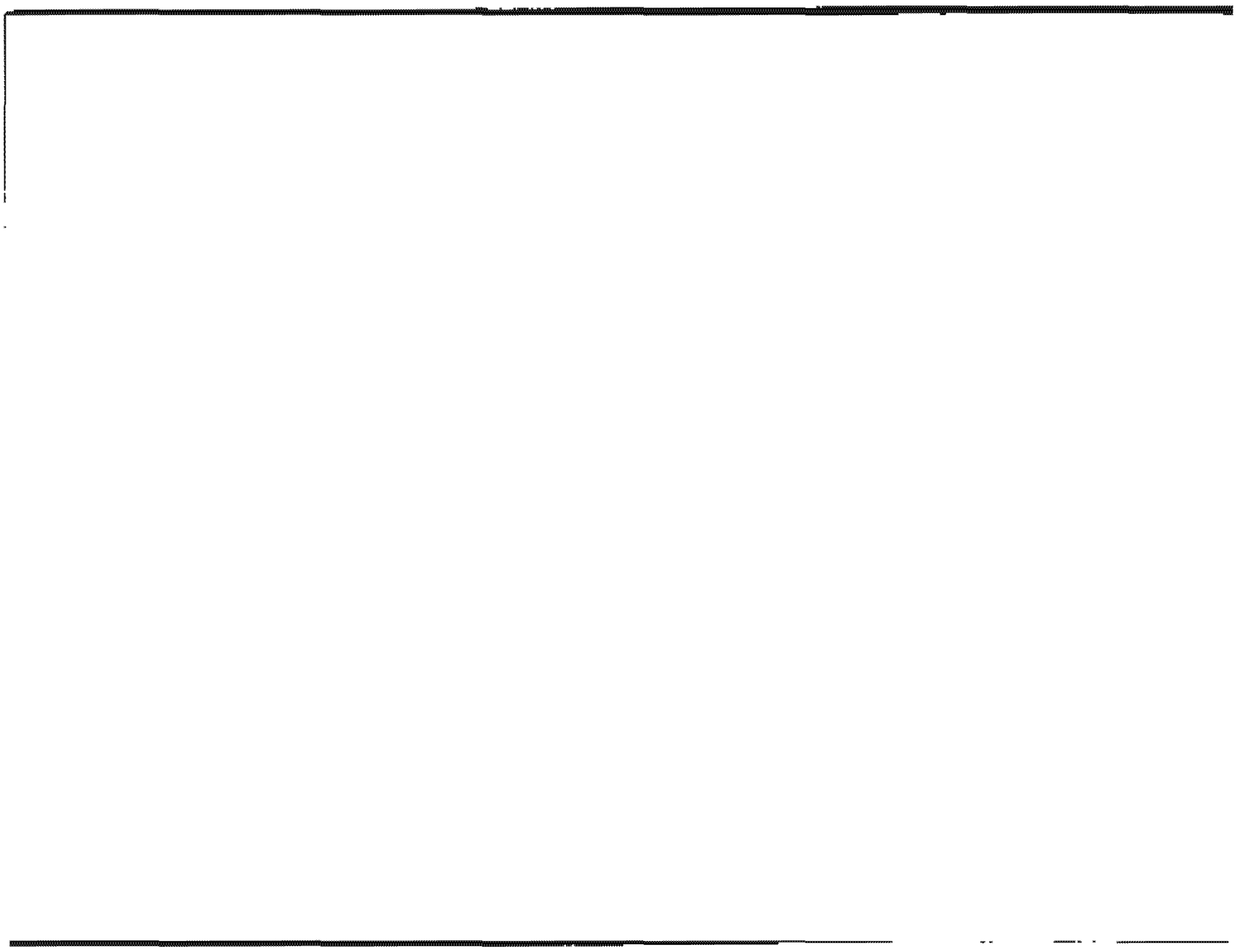


图 5－11　群峰竞秀　　　　黄翔　摄

艺术的良好风气。70 年代末至 80 年代中，摄影界通过对摄影本体的探讨争鸣，为发挥摄影纪实特长作出了理论铺垫。

2．受国家、地域和传统文化的影响。存在决定意识，“一方水土养一方人”，艺术家生活的环境、所接受的教育和文化熏陶，必然培养起相适应的审美意识。国家、民族、地区不同，就呈现出风采各异的文化现象。如国画与油画、秦腔与越剧、贝多芬的《月光奏鸣曲》与阿炳《二泉映月》、黄翔的《群峰竞秀》（图 5—11）与安·亚当斯《月亮与半圆丘》（图 5—12）等，尽管品种或题材有相近之处，但给欣赏者却带来不同的美感。

在风格上，国家、民族和地域各异的形态并不是坏事，它只能开拓人们的认识，增强人们的欣赏情趣。因而凡是促进精神文明发展的艺术，愈是具有民族地域或国家特色的，愈有世界意义。

3. 受艺术家个性、主观追求的影响。艺术作品（包括使用高科技工具的摄影）都是人心灵加工的产物，所以作品的内容、体裁、技巧、整体境界、情调等，都与作者个性息息相关。什么是个性？就是作者的性格、气质、思维方式和感情心理。有的人遇事一触即发，热情投入创作，乐于纵情释放内心感情；有的人对事物冷静观察，深沉思考，偏于理性感悟。艺如其人，文系心声，风格就是艺术家个性、修养和智慧的综合体现。没有个性，也就是没有独特追求，也就无从产生艺术风格。

例如本书前面介绍过的美国摄影家菲利浦·哈尔斯曼就是一个极富有个性的人，他对事物有自己的理解和想象，对艺术有自己的主张。他的信条是："平淡无味的照片是不会惹人注目的"，"对于作为作家的摄影艺术家来说，创见和构思极其重要"①，他充分发挥自己善于想象和幽默调皮的个性，拍出了标新立异的风格。如他拍的西班牙现代派画家达里的一组肖像，画面上充满了超现实时空的潜意识幻觉，达里有时飞在半空，有时长出了三只眼睛，有时只有一只眼，有时变成了名画中的"蒙娜丽莎"。这种反常、荒唐如何评价？是否为人民大众首肯？这可另外讨论，但这就是哈尔斯曼，这就是他的作品！这是再鲜明不过了。

当然，在此需要补充一笔，提倡风格，提倡强烈的独特个性表现，并不是希望所有摄影家都来学习哈尔斯曼主观和外露的表现。大家都挤到一条道上，相互雷同也就没有风格、没有个性了。实际上，风格有多种多样的表现形式。大刀阔斧、"杀气"腾腾能突出风格；温文尔雅、含情脉脉同样也可创造令人难忘的风格。如本书一再提到的美国摄影家纽曼和加拿大摄影家卡休的人像作

① 引自《论摄影意念和产生》一书。

品，虽都没有剑拔弩张的霸气，在平和从容的艺术造型里仍闪耀出他们各不相同的个性和追求。纽曼爱好用环境造型（精心组合的线条和精明有力的影调构成）来表达自己的意念，在他的代表作《作曲家史特拉文斯基》表现得尤为明显（图 5—13）；而卡休是简化背景，着重从人物脸部的神态、皮肤质感和手的动作细节来透视被摄者的气质、性格和内心世界，《愤怒的英国人——丘吉尔首相》和《科学家爱因斯坦》（图 5—14）都充分显示出这种风格。此外纽曼作品具有抽象结构形式，整体上有现代节奏感；而卡休继承画意风格，作品呈现庄重的古典美。

个性还与艺术家人生道路、后天经历分不开的。人经过参加改造社会、改造自然的斗争，同时也改造自身，使自己的秉性气质，以及艺术观、人生观发生变化，作品的风格也随之变化。吴印咸与郎静山两位摄影家，30 年代原先在上海一起结社从事沙龙艺术。但后来吴老接受左翼文艺思潮，参加抗日、参加革命，作品发生了质的飞跃。其原因正如他自己说的："我到延安后，由于生活改变，环境改变，思想意识也随着逐渐改变，在摄影创作方面，开始转向革命的现实主义。"[①] 如果说吴老的人生选择是"入世"，积极投身于时代洪流；那么郎老采取的是"出世"，回避政治，不与社会黑暗势力同流合污，清高自洁，醉心于艺术。潜心钻研摄影民族化道路，力图"融合我国固有的画理，以一种'善'意的理念，实用的价值，创造出一种具有'美'感，而令人感动的作品"。[②] 经过半个多世纪的锤炼，吴老和郎老形成了各自不同、交相辉映的美学风格。吴老，写实、自然质朴，充满阳刚

---

① 引自《我在摄影艺术创作上的转变》。

② 引自郎静山《集锦照相》。

理个性还不等于风格(艺术个性),从个性到形成风格还有一段很长的距离。风格不可能天然自成,需要艺术家长期刻苦磨砺,在艺术实践中增长才干,吸取广泛知识,成为自觉的美学追求才能完成。画家吴冠中说得好:风格"它是树,是从幼苗长成的,它长期吸收雨露阳光的滋养,屡经风霜摧残。不是所有树都能长成大树的,更不可能在数日、数月或三五年内便长成大树,这是艺术规律,也是生命的规律"(转引自《中国摄影》杂志,1986 年第三期)。

4. 受科技发展、器材性能的影响。艺术风格与创作工具是有关联的,如国画离了毛笔和宣纸,也就没有了国画的东方艺术风格;离开了二胡和琵琶,中国民乐也就走味了。摄影风格更仰赖于科技和器材。每一次科技进步都为摄影新风格的出现,奠定必要的物质基础。

如:小型便携式相机和高感光度胶片的问世,为抓拍、抢拍和偷拍的纪实风格提供了行之有效的手段。灯具改进,推进了古典主义画意摄影再度崛起;电子技术与摄影联姻后,人们可以利用电脑技术进行图像处理,为创意摄影大开方便之门,使摄影的浪漫主义风格更富有魅力(彩图 24),预计还可能引起摄影美学的革命,对传统摄影观念产生更大的冲击。

5. 受广大群众喜闻乐见的影响。文艺作品主要是供给广大群众欣赏的,风格的创新不能不考虑读者、观众能否接受?风格,当然是与艺术家个性、独创性连成一体,但这并不是可以肆无忌惮、随心所欲的。艺术家不能为风格出众而愈来愈怪,怪到让人不知所云。那些连作者自己也说不清的"创新风格",多半是欺世盗名和哗众取宠的伪艺术。

二、风格的类型和规范

人类自从创造艺术之后,从自发到自觉逐渐形成了各种美学

观念，观念不同追求不同，于是就形成形形色色的风格、流派，或叫××主义。为了便于研究风格的本质和发展规律，更好地进行借鉴继承和超越发展，人们就根据作者的艺术主张和作品的表现形态进行归纳分类。在西洋文艺中，就有古典主义、浪漫主义、批判现实主义、自然主义、革命现实主义、印象派、现代派（内含野兽主义、立体主义、表现主义、超越现实主义）和后现代主义等，名目繁多，举不胜举。我们中国古代文艺理论著作比西方更早就作过分类工作，如《文心雕龙》（刘勰）中所归纳的“八体”：典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡；再如《诗品》（司空图）讲的二十四种品格：古淡、蕴藉、雄浑、清丽、哀怨、激烈、奥折、华贵、疏散、超逸、闲适、奇艳、凄婉、飞动、感慨、隽雅、高洁、精练、峭拔、悲壮、明秀、豪迈、真挚、浑脱。摄影艺术也有相似的风格分类。

研究风格分类有两种态度。一是从作品外部特征和技巧手法来认识风格，这对今人风格有启迪认识作用。但弄不好会变成表面摹仿，把风貌当作了风格。二是从外入内，从风格的演进更替来研究美学思潮的变化规律及其根源，从而使艺术家举一反三，运用规律来创造自己的风格。

艺术风格是怎样产生的？有着错综复杂的主客观原因，千头万绪，似乎很难说清。但其中有一条清晰可见的客观规律，这就是：艺术家对风格的创造虽起着举足重要的作用，但并不可以任性扩张、胡想蛮干，还是要顺应历史潮流、文化变革的趋势而动作。从某种意义上说，不是艺术家主动想创造风格，而是时势需要新的风格。每当旧的传统文化不适应新形势需要，或不足以用来为新形势服务时，历史就会呼唤艺术家来突破阻塞文化发展的旧观念、旧形式。因此每一次风格演化，都是一次创新，都是对传统风格的一次挑战和反叛。这是风格最根本的实质。

例如十七八世纪欧洲资产阶级走上历史舞台，与封建帝制展开斗争，与此相适应的产生了古典主义文艺风格。古典主义与沉溺于享乐、逃避现实的封建文化不同，借用古希腊、罗马传说中的英雄故事来表现新兴资产阶级的理想和热忱，具有庄严、崇高的美。古典主义艺术曾有力地推动了欧洲资产阶级革命。但是，古典主义到了末期，它也逐渐流为公式化、概念化，脱离了现实生活的艺术，终于在19世纪初被浪漫主义流派所替代。浪漫主义顺应资产阶级革命的再次高涨，主张大胆解放人性，热情鼓吹理想，向传统旧秩序猛烈冲击。随着资产阶级夺取政权和无产阶级的崛起，社会斗争变得更加复杂，资本主义的残酷性和黑暗面渐渐显现了出来。浪漫主义的洒脱和热情不能揭示社会真谛，暴露出它的历史局限性，它便陷入理想和现实不可调和的痛苦中，蜕变成了神秘主义和颓废主义，不为广大人民所理解。针对浪漫主义的无奈和不足，19世纪中期现实主义美学就在反叛前人传统的基础上脱颖而出。这个流派直面人生、针砭时弊，以批判现实、精确再现真实为特征，表现出它的战斗性。后来，随着马克思主义的诞生，人们运用辩证唯物论哲学更深刻地剖析社会，开创出革命现实主义，不仅大破旧世界，而且讴歌未来的理想和当代历史的主人，弥补了批判现实主义的不足。

我们从事的摄影艺术，正是在上述社会背景和美学思潮下诞生的，由于它的稚嫩，一开始降生下地并没有自觉的美学意识，只是从作品外部形态上摹仿其他艺术风格，众所周知的绘画派集锦照片《两种人生》（瑞典，雷兰德摄制），就是单一效法的古典主义的作品。后来摄影从技术发展为艺术，摄影家也就懂得了从历史、社会的需要来变革风格，创造美学价值。如：《童工》（美国，海因摄）和《季节工母亲》（美国，兰格·多洛西娅摄）、《埃塞俄比亚难民营》（巴西，塞·萨尔加多摄，图5—16）。这些作品自觉

发挥纪实美学特性，更尖锐、大胆地暴露黑暗，批判不合理的现实。再如：比利时女摄影家阿斯特里表现自己梦境的作品（图5—17），是现代主义美学，表现主观意念的产物。她之所以要把镜头转向内心世界，是因为“现实每天都在使我窒息、死亡”（《中国摄影》杂志1992年第五期），梦幻可以帮她宣泄和解脱精神痛苦。西方现代主义美学思潮有它逃避现实斗争的消极一面，但也有曲折谴责资本主义社会压抑和扭曲人性的积极作用。

如何认识各种风格、流派的社会功过和美学价值？这应由艺术史、摄影史来作详细评价。但从上我们可领会到：风格并不是神秘莫测的玄学，也不是艺术家个人的心血来潮。严肃的艺术家、摄影家在突破传统、开创新风格时，既大力发挥个人主观的独创精神，同时与外部世界的发展总是有所呼应的，决不会作纯粹的形式游戏。搞艺术谁不想独树一帜，创出自己的风格？但有些初学者成名心切，急功近利，仅在作品形式感上求奇、求新，这只能算改了作品的风貌，而并没有触及风格的实质问题。

形形色色的风格，从作品外貌看真是千姿百态，令人眼花缭乱，也似乎摸不清艺术家根据什么变出这么多的花样？从美学角度进行分析，它也是有一定规律的。任何风格的摄影作品，从构思到造型处理，不外乎从以下四个方面作出选择，然后再组合成整体。

1. 在表现内容上，倾向于描写客观世界，还是表现主观意识？

2. 在体裁上，倾向于叙事，还是抒情？

3. 在造型（视觉信号）上，倾向于具象写实，还是抽象变形？

4. 在作品与欣赏者的关系上，倾向于入戏融合，还是间离观望？

现实主义作品（如以图《痛定思痛——赌徒断臂后》和图《科学家爱因斯坦》为例）一般的取向是：描写客观、叙事体、具

象造型和让欣赏者入戏；现代主义作品（如以于前的《都市的虚像》为例）一般取向则相反：表现主观、抒情体、抽象变形和间离欣赏距离。但这决不是绝对的，相互交叉就变出了不拘一格的作品形态。如《东方红》（袁毅平摄）属现实主义，但它不是偏向于描写客观的叙事体，它的艺术取向是：表现主观感受、抒情体、造型具象和吸引欣赏者入戏。现代主义作品也并非全是抽象的，如哈尔斯曼拍的《原子时代的达里》，每个细节全是具象实体，但整体上却是主观幻影。

美学理论毕竟是虚务的指导，风格究竟是怎样实现的？还得讲实践，以上四个方面的选择，是化虚为实的桥梁。它们不仅对初学摄影者变革风格提供了可操作性的参考，而且还能帮助欣赏者用理论联系实践，分析出各类风格的要领。

三、主潮与多样

社会主义文艺的美学主流思潮，是弘扬时代精神的主旋律、倡导革命现实主义的创作方法。这是国家利益和人民利益所决定的。

任何民族、任何国家要生存发展和繁荣昌盛，不能没有信仰、没有理想、没有精神支柱，否则，人心涣散，国家成了一盘散沙。因而也就需要上层建筑领域（包括艺术在内）弘扬振兴国家，鼓舞斗志的思想感情、价值观念、道德风范和理性信仰，概括来说也就是反映广大人民美好理想的时代精神、或称主旋律。弘扬主旋律并不是人为外加给艺术家的行政任务，它是历史的必然，时代的需要，是团结广大人民群众同心同德、积极推进社会发展的有力手段。

现实主义创作道路之所以重要，也并非取决于官方意志的偏爱。艺术肩负审美、教育、认识三大社会功能，广大人民群众需要通过文艺作品认识世界、改造世界，并从中获得精神享受。现实主义直面人生、关注社会，讲究情与理的统一，真实和理想的

结合。现实主义美学原则讲究典型化的真实，因此最便于人们认识客观世界真相，在审美享受中把握客观规律。尤其是马克思主义诞生后，现实主义发展为革命现实主义，不仅批判旧制度、旧意识，而且展示历史发展的趋向，对广大人民有强大鼓舞作用。

有些人担心，如此强调主旋律和现实主义，会不会影响艺术创作百花齐放，不利于风格多样化？其实，这是一种误解。社会主义的文艺方针并不是只要求端正方向，不讲艺术规律。完整的方针是“二为”（为人民服务、为社会主义服务）和“双百”（百花齐放、百家争鸣）相结合，在弘扬时代精神主旋律的同时，提倡艺术表现多样化，鼓励艺术家开拓各种题材，发展多样风格。

其二，对主旋律的界定，不要误解为只是重大政治题材或配合形势的政治宣传。主旋律是一种思想精神，它可以，也应该由各种题材和表现形式的文艺作品来体现。关于什么是时代精神的主旋律？江泽民同志在1994年全国各省宣传工作会议上概括了“四个一切”，这就是“一切有利于发挥爱国主义、集体主义、社会主义的思想和精神；一切有利于改革开放和现代化建设的思想和精神；一切有利于民族团结、社会进步、人民幸福的思想和精神；一切用诚实劳动争取美好生活的思想和精神。”从中不难看出主旋律的内涵丰富、博大，并不限制艺术家的创作空间和具体题材，只是号召艺术家“以优秀的作品鼓舞人”、“以高尚的精神塑造人”。

综上所述，文艺的“二为”方向和“弘扬主旋律”是社会主义艺术的基石和命根，但这并不等于，也不规定所有艺术家，所有作品都按一种模式、一种风格进行创作。正如列宁指出：在文艺创作中，“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”[①]。邓小平同志也强调：“围

① 引自《党的组织和党的出版物》一文。

绕着实现四个现代化的共同目标，文艺的路子要越走越宽，在正确的创作思想的指导下，文艺题材和表现手法要日益丰富多采，敢于创新。"①

风格各异、流派纷呈是审美形态多样化的标志，也是文艺繁荣的丰硕成果。这是件好事，因为它提高了作品的艺术魅力，增强了可读性；也从各种题材、各种表现形式，加强弘扬反映时代精神的主旋律。

艺术的生命在于独创，但在实际生活中，独创性的艺术品却最容易引起人们争议。在评判和鉴赏活动中，人们的审美心理常处在矛盾状态，习惯定势和求新意识同时影响欣赏者的决断。传统面孔、常规技巧虽似曾相识，但有一种亲切感、信任感。而大胆破格、一反常规的新人新作，很可能使人感到陌生和突然，难以很快理解，从而产生排斥心理。我曾多次参加全国人像摄影展览评选，大家对于于仲安、梁达明、岑永生、殷孟珍、周怡峰等室内灯光人像赞不绝口，而对王文澜的新闻人物抓拍肖像和于晓洋的超现实主义的幻觉人像产生过一些争论，个别从事照相馆摄影的专家甚至还对他们的作品是否算人像摄影都表示怀疑。其实他们是不同的风格处理，追求不同的审美形态，王文澜的作品讲究纪实美，于晓洋的意图"通过主观变异成的物质世界，表现人的多层次的精神空间"（引自《新的投掷点》）。如果我们都用室内常规灯光人像的审美标准，来评判他们和改造、限制他们，显然是不公平的，最后也只能抹杀风格多样化。

艺术创作不同于制造工业产品，不能搞统一规格、标准化。若是独尊一派，排斥独创，最后必导致艺苑凋零。只有鼓励各种风

① 这引自《邓小平文选》第二卷，第211页。

格争艳斗俏，才能引来万紫千红、百花盛开。

【思考题】

1. 人类有没有相对统一的审美共识？具体表现在哪些方面？

2. 常规的审美形态有哪些？举例说明，它们在摄影艺术中是怎样表现的？

3. 艺术美的复杂性表现在何处？

4. 美与丑有什么辩证关系？丑能不能进入艺术范畴？

5. 什么是风格？风格是怎样产生的？

6. 艺术家的个性对风格产生什么作用？

第六章　摄影的二度审美创造

观众并不永远是对的，但是，无视观众的作者却是错的。[1]

——（法）雷内·克莱尔

作者只有激发读者的想象，才有希望使他全神贯注，从而实现他作品本文的意图。[2]

——（德）伊塞尔

艺术是在创作和接受两者互动关系中不断发展的。把作品的效果看成是作者和成品本文单方面作用的结果，是片面的。作品最佳效果在于使读者参与、补充，共同创造审美价值。本章就是从读者欣赏和接受的角度来探讨：作品怎样产生二度审美价值，使艺术品发挥更大的社会效益。

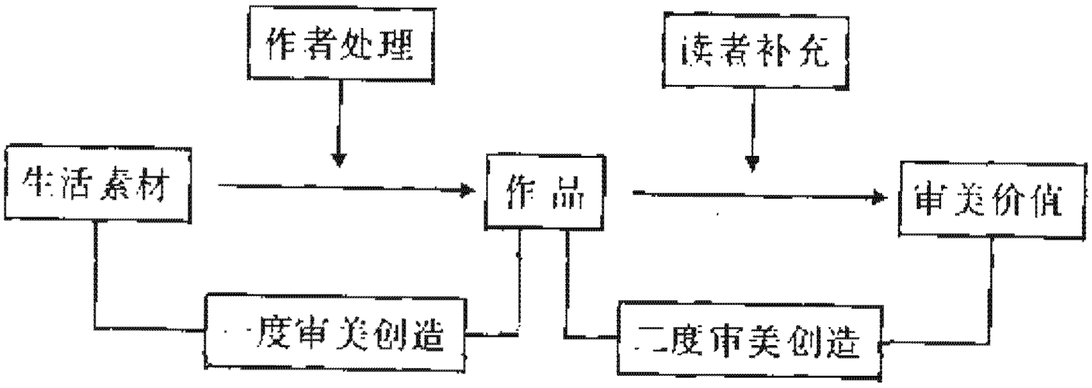
摄影艺术是摄影家把自然美、社会美化为艺术美的审美创造，但它的审美价值并非随作品的问世而终止，也并非只取决于作者的劳动。这是因为人们赏析摄影作品并不是消极、被动地接受作

① 引自《电影随想录》。

② 引自《本文的召唤结构》。

品的内容和形式，往往还要从画面形象出发，积极地调动思维，补充自身的生活阅历和文化积淀，由此及彼，深入广泛地理解、体验、伸延着作品的内涵和神韵，继续进行着二度审美再创造。

因此，摄影作品的审美价值是通过作者对生活的艺术处理和读者对作品的遐想、补充两个方面形成的。它们的关系可用下表简易表达：



在很长时间里，我们研究摄影创作比较重视研究摄影家的艺术处理和作品本身，即研究第一度审美创造，这当然是需要的。而对读者对作品的二度审美再创造却未给予足够的重视，不少作者只闷头拍照，不研究欣赏者的审美需求和思维规律，尽管竭尽全力，却只能收到事倍功半的反效果。因此，我们很有必要从艺术赏析的角度来审视和观照摄影艺术的创作法则。

第一节　艺术欣赏的心理特征

人们欣赏摄影作品是为了得到教益和美的享受，从而满足审美欲望。从表面看，似乎只要摄影家把真、善、美的东西摄入画框中，就可以完成欣赏者的要求了。

其实不然，艺术欣赏不是简单的物质输入，不能像北京填鸭

那样，塞满了肚子就行，它伴有复杂的心理活动和情绪感受。从某种意义上说，他似乎像人们喝酒一样，除了解馋（获取物质）外，还要品味和遐想（半醉半醒的神思），即从具体的、物质的感受发展为精神的、文化的享受。从艺术欣赏的角度来看，任何优秀的艺术作品除了作品直接给予的形象外，还有许多画外之意、弦外之音，引发人们的丰富联想和回味。如唐代诗人杜甫的不朽诗句："窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船"，字面只写了窗外、门口的一般风景，细细琢磨后感到它的空间（万里）和时间（千秋）跨度极大，内在的思想更深，它表达了诗人虽潦倒落魄在市井底层，但他的视野并不局限于窗前门口，而是看得很远，关心着整个社会的风风雨雨。

人是具有思想的，对艺术有特殊的心理追求。在赏析艺术作品时，如见什么就是什么，不能触动人的情绪和思维，就像一碗白开水望到了底，经不起品味，引不起想象，欣赏者的审美愿望就会失落。尽管有时作品中也展示出某种美和情，但由于读者只是获取现存结果，难免也会感到肤浅和冷漠。读者、观众欣赏艺术的基本心理是：他们既想从作品中获取教益和美感，但又不愿轻而易举"吃现成饭"。一切心得、体验和感受只有通过自己思考取得，才能享受到审美的愉悦和领略作品蕴意的深沉。这种情况如同猜谜一般，如将谜语和谜底一起告诉读者，读后就会毫不动心；反之，谜底是靠自己的智慧、文化修养猜出来的，取胜后的心情不用说有多激动了。

何况，欣赏摄影艺术比猜谜语有更高层次的雅趣，作品背后的含义不会像谜语那样有明确的答案。不仅不同阶层、不同经历、不同文化修养的人面对同样的作品有不同的想象和感受，而且在不同历史气氛和不同时空、环境下观赏也会产生不同的想象和感受，因而摄影创作如能处理好画面形象和画外之意的关系，就更

能拨动人们的心弦，引发出深入的思考。

第二节　从欣赏的角度调整创作

进行摄影艺术创作，当然要宣泄摄影家个人的情感，但最终的目的还是要与观众、读者见面，让广大欣赏者喜闻乐见，满足他们的审美愿望，影响社会和造福于人民大众。这就不能不考虑摄影作品的服务对象。

回顾中外摄影佳作，它们之所以能引起社会轰动和民众认同，当然与作品的内容、主题有关（如表现人们关心和好奇的事物），同时由于摄影家尊重欣赏者的审美心理，在表现形式和艺术手法上，提供了人们进行再度审美创造的契机。这也就是：摄影家在表现客观生活和主观感受的同时，从读者和观众的审美需求和情趣爱好出发，调整自己的艺术创作。

那么，具体又该如何调整呢？这并没有死板的教规，但如果对优秀的文艺作品做些分析，也可以归纳出几种类型：

一　藏露相宜　恰到好处

在艺术表现上，景和情、形和神的两者关系既统一又辩证，不写景难以表情，不描形也难以传神，但它们之间的关系也并不总是成正比例的。有时对景和形的描绘过于客观、繁琐，把一切都说白了，就会阻碍读者和观众发挥想象力，破坏他们对情和神的体验感受。

古人说得好："景愈藏，境界愈大；景愈显，境界愈小"。高明的艺术家善于精心选择客观景物，总是以少胜多，以一当十，在作品中给欣赏者留下想象的余地。

如《瞧新娘》(李文岭摄，图6—1）表现的是农村办喜事，闹新房，但作者聪明地避开了室内“围攻”新郎新娘的热烈场面，仅截取室外窗口的局部情节，一群孩子调皮地起哄瞎闹。这幅照片虽没出现新娘，但随着画面主人公的视线，可以使我们联想到画外空间，如新娘的羞涩、庆贺者的欢语笑声……读者将这些综合起来，自己就会感到整个婚礼的热烈气氛。

图6—1 瞧新娘　　李文岭　摄

在人像摄影中，要说如何来刻画人物？首选方案一般是正面拍摄，尤其应该突出面部表情。但反其道而行之，避开正面表现人物，把表情藏起来，如采用背影、剪影或虚影处理，常常会更引人入胜。《倩影》（杨恩璞摄，彩图25）中两位傣族少女，其背景亭亭玉立，婀娜多姿。但面相如何？把推想留给读者，每人都可把自己的理想美补充到那两位傣女身上，想要多美就有多美。人体摄影更是讲究露与藏的关系，把什么器官都暴露了，那简直就成了医学挂图，哪还有艺术美可谈？所以古来就讲美的分寸，提倡“犹抱琵琶半遮面”。

再如拍摄山岳风光，摄影家一般都借云海、雾气来遮挡局部山体，使群峰时隐时显，若即若离。在画面中虽没有山的全貌，但却更使人感受到它的奇险和神秘。笔者也曾多次登山摄影，有时遇到大晴天，山体一览无余，什么都看清了，反而毫无情趣，引

不起一丝诗兴或哲理的思考。

正如中国宋代画家郭熙所述："山欲高，尽山之则不高，烟霞锁其腰则高矣。水欲远，尽水之则不远，掩映断其脉则远矣。"

综上所述，画面景物的露与藏关系恰当，便能触发欣赏者的想象，从画内伸展至画外，从有限中看到无限。所以摄影家必须学会对客观景象和物质运动进行"取一于万"的选择和"收万于一"的概括。

二　欲擒故纵　妙趣横生

在我国《古今小说》一书中有这样一个故事，一位书生误把一张白纸当信寄回家，妻子看了十分激动，情意绵绵地写下七绝一首："碧纱窗下启缄封，一纸从头彻底空；知汝欲归情意切，相思尽在不言中。"一张白纸本来空洞无物，但却让人从中悟出无穷情思，反而比直接诉说衷肠更为感人。这种违反常规的表达方式，犹如《三十六计》中的欲擒故纵，要钓大鱼先不能收网，反而应放长线。欣赏这类作品一开始我们感到"意外"，但正是这种"意外"才引起欣赏者注目和好奇。

武治义拍摄的《战士》(图 6—2) 就是打破常规，运用逆向思维进行创作的一例。说起拍摄士兵，似乎有一种约定俗成，不是表现其握枪操练，就是站岗放哨……总之，尽力要表现其铁血男子汉的阳刚之气。武治义跳出习惯定势，从战士热爱和平生活的角度来刻画；画面中既没有整齐的队列，也没有剑拔弩张的敌情，画面上一位士兵休息时将一束野花插在自己的枪筒上。乍一看，花和硬汉子在一起似乎很不搭调，仔细品味反而让我们更广泛地联想起中国军人的各方面生活，他们决非是没有头脑的战争机器，他们热爱生命、热爱和平，也是感情丰富、心地善良的血肉之躯。

再如拍摄舞台演出，一般总是从舞台前抓取最精彩的造型动作和最宏伟的场面，但刘广辉拍摄中国离退休老文艺家合唱却把镜头转向了合唱队背后（《来自后台的歌声》，图6—3）。画面是在一排老合唱队背影下坐着一位老人，她虽然体弱年衰，仍精神抖擞地放声高歌。她叫李波，原是位著名民歌演唱家，今天虽再也不能重现她年轻时演出《兄妹开荒》的英姿，但从她不顾自己的腿疾仍坚持演唱的倔强性格，更使我们感慨万千，比看一般正常演唱更为激动。

艺术创作最忌讳直露和平淡，那是无法引人入胜进行再度审美创造的。欲擒故纵是克服直露和平淡的有效药方，它首先能出奇不意地征服读者的视线，仔细品味之后，又让人豁然开朗，横生妙趣，情归于理，达到新的认识境界。

三　含虚蓄实　移情共鸣

所谓“虚实”，不只是说画面内景物模糊还是清晰？更主要的是指：通过被摄体的造型图像（实体），应透视出内在的理念和情感（虚义）。中国传统美学提倡“义兴于此而归于彼”（苏东坡语），作诗必须升华出超越形象的内涵。如唐诗：“离离原上草，一岁一枯荣；野火烧不尽，春风吹又生”。表面上是写的植物生态，实际上是人化的自然，诗人用野草作为载体阐述平民百姓不可战胜的真理。诗人在作品中只描写了原上草，而内在含义留给了欣赏者在二度审美创造中来完成。

优秀的摄影作品也是讲究虚实，以实引虚的。陈复礼先生《搏斗》，画面上是渔舟出航和风浪作斗争，但人们读后补充入自己的坎坷经历，便能扩大理解为人生哲理的写照：人要实现理想，只有通过拼搏，才能到达胜利的彼岸（图6--4）。

摄影具有特殊的纪实性，它不像诗画可以有许多假定性和主

图6—5 埃及之恋　　　　钱万里 摄

者的共鸣。这就需要我们在造型方面给以必要的加工。陈先生的《搏斗》采用逆光剪影拍摄渔舟和海水，又用另一张飞云底片叠印放大，改造原照片的天空，由于作品造型具有较多的装饰性和假定性，给画面增添了诗情画意的色彩，从而也就引导欣赏者游离实景的观察，进行更多的思考和品味。

钱万里先生的《埃及之恋》也有异曲同工之妙。钱先生利用长焦距境头的光学性能，把画面背景上的太阳拍得很大，它与金字塔、人面狮身像和骆驼骑手组合成极为壮观的场面，其造型超越人眼平时见到的实景形态。因而，人们观赏时决不会仅仅以这是在介绍埃及风光，必能从中体会到：这是一首赞美东方文明的颂歌，这是伟大埃及民族精神的缩影（图 6—5）。

四　隐喻象征　借题发挥

这也是一种虚实相结合的表现样式。与第三类作品的不同在于，它往往利用构图、剪裁、光影或色彩组合，有意在画面上制造“形象错觉”，从而来比喻或象征某种物体。如果说第三类作品主要是从内在诗意去品悟，那么，这第四类型的涵义就比较直观，具有可视性，即表现对象和让人想象的境界往往同时出现在一个画面上。

《起飞》（方跃伟摄，图6—6），粗略一看画面中央仿佛是一只海鸥，细心观察原来是开卷的书本。不言而喻，作者是用海鸥高飞来象征人们读书时的精神境界，知识是力量，知识使人崇高而文明，使人的精神境界飞向美好的未来。如果作者一般化地拍摄看书的动作，其深刻的内涵、美妙的诗情荡然扫尽。《雄伟的乐章》（姜更良摄，图6—7），画面上长城护墙的投影，上下黑白相间，在外形上给人类似钢琴琴键的错觉。它仿佛是架跨山越岭的巨型钢琴，正演奏着响彻云宵的乐章。

陈长芬影集中有不少表现瀚海沙漠的照片，作者借助于低角度光照拍摄沙漠的起伏变化，有的像大海的波涛，有的像丰满的女性肌体，有的像刚出炉的铁水……在他的照片中沙漠并不是死气沉沉的荒原，而是让我们看到了生命、运动和热情。正如作者自己所说的那样："沙漠是丰富的。这里不仅埋藏着丰富的宝藏，而且是一个等待人们去重新认识、重新理解的丰富世界"（见陈长芬作品集）。

艺术创作是生活的反映，但这种反映不是镜子般的映现和复印机拷贝。它需要夸张、渲染。没有夸张、渲染，则无法调动欣赏者的想象，拨动人们的心弦来参与二度审美创造。而制造"形象错觉"，正是一种夸张和渲染的表现手法，我们使用它，可以化平淡为奇俏，让一些"貌不惊人"、"索然乏味"的被摄对象，迸发出富有魅力的光彩。

第三节　曲径还须通幽

如何调整好创作与欣赏的关系，是研究艺术美的新课题，又称接受美学。在很长的历史时期中，人们研究艺术美，只把注意

力放在作品与现实生活的关系上，放在艺术家主宰作品的能力上，放在生活对艺术家的影响上，惟独不重视欣赏者（读者、观众）与艺术作品的互动关系。事实证明，艺术家一旦心中没有观众，只想表现自我，作品就会不受欢迎，甚至付出沉重的代价和毕生的精力，也不被人民和社会所承认。所以人们愈来愈认识到文艺作品除了思想性、艺术性外，还要结合观赏性，研究“三性”如何辩证统一，是“接受美学”的核心内容。

接受美学作为学科，始于20世纪60年代末在联邦德国，主要代表人物是罗·尧斯和伊塞尔，他们分别从文学史和纯哲学方面着手研究读者因素在接受艺术过程中受力和反力的规律，认识到艺术的发展、艺术家的创作道路无不受到欣赏者的推动和制约。他们的观点揭开了艺术又一方面的本质和秘密，使艺术家豁然开朗，明白调整创作与欣赏的关系，对艺术产生积极的作用。后来，他们的理论就不局限于文学，而为各行各业艺术所接受，形成巨大社会影响。

西方接受美学的先驱研究者有哪些主张呢？我们是搞摄影的，没有必要像专业美学家们那样全面研究他们的宏篇巨著。以我个人理解，其中如下观点，可供我们借鉴参考：

1. 1967年尧斯《文学史作为文学理论的挑战》的演讲，是接受美学开宗明义的纲领。他在这篇演讲中谈到：读者的作用不仅表现在它能够对作品进行评价，而且还表现在它可以通过以下途径，间接影响文学的生产：A. 用读者群表示的接受程度，来检验作家的创作意图是否切合社会需要；B. 读者群的期待视野（指欣赏初衷和期望值）的发展变迁，会引起艺术审美标准的变化，从而引起作家在内容与形式上进行革新；C. 读者在接受艺术作品的过程中不断提出有关道德、艺术表现的不同争论，它们将使作家在新的创作中作出反应和回答。

2. 伊塞尔是另一位倡导接受美学的主将，1969年他在康斯坦茨大学演讲《本文的召唤结构》，堪称是尧斯上述演讲的姐妹篇。伊塞尔所说的"本文"，就是指作者所完成的作品本身。他说："作者只有激发读者的想象，才有希望使他全神贯注，从而实现他作品本文的意图。""我们只能想见本文中没有的东西，本文写出的东西给我们知识，但只有没有写出的部分才给我们想见事物的机会；的确，没有未定成分、没有本文中的空白，我们就不可能发挥想象。"他还在其他论文中指出："在写作过程中，作者头脑中始终有一个潜在的读者，写作就是同这个潜在的读者进行对话的过程"（引自《隐在的读者》）。

我们的艺术是为人民大众服务的，因此从事摄影创作必需考虑人民大众的需要，研究人民大众的喜闻乐见。正如周恩来同志一贯教导的："艺术是要人民批准的。只要人民爱好，就有价值"；"艺术作品的好坏，要由群众回答"①。为了更好地研究观众和读者，满足人民大众的审美需求，学习美学不能不重视接受美学。

从接受美学的角度来研究观众和读者，最关键的要点是以下两个方面：

一是，人民大众为什么需要艺术，需要摄影艺术？他们根本的心理需求是什么？根据对电影观众民意调查，按得票多少先后为：(1) 娱乐休闲，调剂生活；(2) 审美愉悦，陶冶情操；(3) 好奇求知，增加见闻；(4) 崇拜名人，追赶时尚；(5) 寻求刺激，疏导情绪。其中一般市民中，50%以上是为了娱乐休闲。在知识分子中，60%以上是为了审美愉悦，这两者有个共同点就是都愿从艺术中得到快乐和精神享受，不同的是前者无明确功利目的，后

---

① 引自《周恩来选集》下卷第336、337页。

者有高层次的精神追求。这两者相加，非常明显地说明：艺术在人民大众心目中的定位，即："寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才符合众望"（引自贺拉斯《诗艺》）。鲁迅也说过："文艺之所以为文艺，并不贵在教训，若把小说变成修身教科书，还说什么文艺。"这一点也完全适合人民大众对摄影艺术的需求。

从人民大众的审美心愿出发，我们创作作品就不能片面地强调教育功能，应该把审美功能、愉悦功能和教育、认识功能有机地结合起来，并把它们放在很重要的地位上来考虑。

二是，必须尊重人民大众欣赏艺术的心理习惯，艺术作品，应该留出必要的想象空间，让读者进行二度审美创造。

根据马思洛心理学，人的欲望有五个层次：（1）人本的生理需要；（2）安全的生存需要；（3）互爱的情感需要；（4）被尊的人格需要；（5）自我价值的创造需要。任何一方面受到压抑，就会不同程度地引发人性扭曲、心理变态，使人感到郁闷不畅。艺术作品把观众和读者置于什么地位？采用什么方式向观众和读者传达信息、交流感情？也涉及到怎么来顺乎人的心理愿望。若把人民大众当成"阿斗"（傻瓜），艺术家居高临下，板起面孔教训人，是不尊重读者和观众的表现；把作品主题、创作意图赤裸裸地灌输给别人，排斥读者和观众参加二度审美创造，实质上是压制了欣赏者开动脑筋，实现自我价值的创造。这样的艺术作品，不符合人的心理愿望，人民大众是引不起兴趣的。

提倡艺术需有二度审美创造，目的是反对作品太白、太露，把作者的用意、设计等都一古脑地交给欣赏者；强调作品应给读者的欣赏留有余地，设置类似"猜谜"的障碍，让人们去思索、品味，从而获得再度审美创造。这正如中国古诗所云："山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村"，让人尝到曲径通幽的审美乐趣。

但话又得分两头说，反对直露并不是愈枯涩难懂愈好，也不

是故意给人制造难题，让人望洋兴叹，胆怯止步。人们欣赏艺术喜欢“一波三折”走曲径，但艺术处理又必须适度，即：曲径必须让人通幽。弯弯绕半天，达不到“又一村”的新境界，是会吓退观众和读者的。那样，欣赏者又会感到自己的感情和人格被蔑视或戏弄。

这就需要摄影家充分研究欣赏者的接受可能，从国情、民族和文化背景出发寻找“适度”。主要有两种解决办法：一是追求雅俗共赏，让作品具有不同的欣赏层次。俗话说：“见仁见智，各取所需。”不同阶层的欣赏者都可以从中看到自己喜闻乐见的内容，产生不同层次的审美再创造。二是遇到“阳春白雪”也不必担心曲高和寡，因为艺术创作总需要一部分高水准的精品来引导新潮流，指导创作。要使广大欣赏者理解，关键是需要加强理论启蒙，提高欣赏者的审美水平。记得德国著名诗人歌德说过：艺术鉴赏力主要是靠高质量的艺术品才能培养。在理论评介的指导下，不断观赏“阳春白雪”，广大欣赏者就会日积月累提高审美水平，就会在高水平上进行二度的审美创造，逐渐从“外行看热闹”提高到“内行看门道”。从这个意义上说：接受美学研究的内容也是双向的，既是让艺术家调整创作，为人民大众所欢迎；又要寻找办法，研究如何在普及的基础上进行提高，培养读者和观众具有更高的鉴赏力。

在传统观念中艺术家是作品最终的完成者，欣赏者仅处于被动、局外地位。接受美学的开创，使艺术成为作者和欣赏者共同的事业，一改“你写我读”、“你摄我看”的格局。艺术作品的本文当然仍是由艺术家制作，但艺术走向还得参照民意发展，审美价值还得由观众和读者发挥想象、补充完成。我们应该记住美国摄影大师安·亚当斯的名言：我的“这些照片里始终有两个人——摄影者和照片的观看者”。意思是，一幅优秀作品不仅展示着摄影

家的艺术，而且还让观众投入自己的心灵创造。

【思考题】

1. 什么是二度审美创造？
2. 摄影作品怎样才能满足读者欣赏心理？
3. 为什么要研究接受美学？

后　　记

《摄影美学》这门课，我是从1987年5月开始讲授的。原先只是知识讲座，与摄影专业进修生、同行们交流学习美学的心得。没想到一发不可收，课愈讲愈多，从几张纸的提纲发展成十几万字的讲稿，还从北京讲到外地。

我并不是专业研究美学的，我的原职是电影摄影师，后来改行当了编剧、导演。业余爱好研究文艺理论，发表过一些评论。我自知才疏学浅，开始真不敢讲《摄影美学》这个大题目，但校方告诉说：过去也曾请过美学专家，一是他们不太联系摄影创作，只讲纯美学理论；二是人家学问大，起点高，搞摄影的跟不上。希望我能结合摄影实践，深入浅出地讲一讲美学。于是我就被"赶鸭子上架"、"信口开河"侃起了美学。估计是我的老本行是摄影，所以讲的内容比较切合学生的实际，受到了欢迎。在此我要感谢推荐我、督促我、"逼"我上课的那些好心人，如袁毅平、董介人、张益福、狄源仓、韩子善等先生。没有压力就没有动力，正因为被"逼"上讲台，才促使我更努力地学习，更用心地思考研究美学。否则，今天也就没有这部比较完整的教材。

摄影，是门年轻的艺术，它佳作不少，但理论稍逊。1994年元旦前夕，我探望恩师吴印咸时，他得知我在写作《摄影美学》非常兴奋，他说："我干了一辈子摄影，也出版了10多本著作，就是没有时间研究美学，我已90多岁，力不从心了。希望你抓紧。"我说："写出来，先请您老指教。"没想到书未成，他老人家却告别人寰，仙逝而去。今日书稿杀青将交付出版，我十分怀念他对我多年的教诲，对我研究摄影美学的鼓励。多么想请他审阅斧正啊。

讲授美学不同于讲解技术和技巧，没有确切的标准可依，有些问题学术界也尚在争论之中，笔者虽经多年补充、修正，相信仍存在不少缺点。此外，还有一些问题也未展开阐述（如对各流派代表人物和各行专业摄影的美学分析）。本书仅作引玉之砖，希望同行专家和广大读者阅后提出宝贵意见。

杨恩璞

1996年8月30日

启事：

本书引用插图，其中部分转引自摄影报刊，由于作者地址不详和变更无法汇寄稿酬。请图片摄影者见书后速与辽宁美术出版社摄影编辑室或本书作者联系，以补寄奉上。

彩色附图

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝北京电影学院图片摄影专业系列教材　摄影美学基础
作者＝ＢＥＸＰ
页数＝２１４
下载位置＝ｈｔｔｐ：／／ｂｏｏｋ３．ｓｓｒｅａｄｅｒ．ｃｏｍ．ｃｎ／ｄｉｓｋｄｍ／ｄｍ２１／２１／！００００１．ｐｄｇ

目　　录

第一章　色彩在摄影中的表现力

一、色彩的魅力 …… 1

二、对彩色摄影者的要求 …… 3

思考题 …… 4

第二章　影响照片色彩的因素

一、被摄体本身的色彩 …… 5

二、光源的色彩 …… 7

三、环境的色彩 …… 9

四、胶片的色彩还原性能 …… 10

五、滤光镜的影响 …… 11

六、其他因素 …… 11

思考题 …… 12

实习教程 …… 12

实习一　影响照片色彩的因素 …………………… 12

第三章　看到光的颜色

一、光与彩色摄影 ……………………………………… 15
二、平衡色温 …………………………………………… 16
三、各种照明条件下光线的色彩特征 ……………… 18
1. 直射阳光……………………………………………… 18
2. 漫射阳光……………………………………………… 19
3. 低角度阳光…………………………………………… 19
4. 雾、霾、霭…………………………………………… 20
5. 阴、雨………………………………………………… 21
6. 雪……………………………………………………… 22
7. 黎明、黄昏、夜晚…………………………………… 23
8. 钨丝灯………………………………………………… 24
9. 电子闪光灯、荧光灯………………………………… 24
10. 混合光源 …………………………………………… 25
思考题 ………………………………………………… 26
实习教程 ……………………………………………… 26
实习二　各种照明条件光线的色彩特征 ………… 26

第四章　色彩的基本知识

一、色别 ……………………………………………… 28
二、明度 ……………………………………………… 29
三、饱和度 …………………………………………… 30
四、原色与补色 ……………………………………… 31
五、色彩的冷暖 ……………………………………… 32

六、色彩的对比与和谐 …… 32
七、色彩的轻重与进退 …… 33
八、消色 …… 34
九、色彩的感情 …… 35
思考题 …… 35
实习教程 …… 36
实习三 对色彩基本知识的了解 …… 36

第五章 摄影中对色彩处理的要求

一、色彩的如实还原 …… 39
二、艺术上的要求 …… 39
1. 简明而有特点 …… 39
2. 有利于突出主体 …… 40
3. 用色彩增强艺术气氛 …… 41
4. 用色彩形成视觉对比效果 …… 42
5. 形成色彩的和谐 …… 42
6. 构成色彩基调 …… 42
7. 色彩与明暗 …… 43
思考题 …… 44
实习教程 …… 44
实习四 用色彩增强画面艺术效果练习 …… 44

第六章 摄影画面色彩构成

一、暖调构成 …… 46
二、冷调构成 …… 48

三、对比构成 …………………………………… 49
四、和谐构成 …………………………………… 50
五、重彩构成 …………………………………… 52
六、淡彩构成 …………………………………… 53
七、高调构成 …………………………………… 54
八、低调构成 …………………………………… 55
九、消色构成 …………………………………… 56
十、利用重点色块 ……………………………… 57
十一、利用彩色前景 …………………………… 58
十二、利用彩色背景 …………………………… 59
思考题 …………………………………………… 59
实习教程 ………………………………………… 60
实习五　摄影色彩构成练习 ………………… 60

第七章　照明与光线平衡

一、照明与被摄体的明暗反差 ……………… 62
二、照明对色彩饱和度的影响 ……………… 63
三、控制照明反差 ……………………………… 63
1. 利用散射光 ………………………………… 63
2. 利用反光 …………………………………… 64
3. 用闪光灯做辅助照明 ……………………… 65
四、利用恶劣天气 ……………………………… 67
五、利用现有光 ………………………………… 70
1. 现有光拍摄的优点 ………………………… 71
2. 器材和胶片 ………………………………… 71

3. 室内现有光摄影…………………………………… 72
4. 夜间室外现有光摄影……………………………… 73
六、混合光照明 ………………………………………… 74
思考题 ………………………………………………… 75
实习教程 ……………………………………………… 75
实习六 照明与光线平衡练习 ……………………… 75

第八章 滤光镜与画面色彩效果

一、再现被摄体的色彩 ………………………………… 77
1. 彩色校正滤光镜…………………………………… 78
2. 彩色转换滤光镜…………………………………… 79
3. 彩色补偿滤光镜…………………………………… 79
二、创造性地处理色彩 ………………………………… 80
三、巧用偏光镜 ………………………………………… 81
四、柔光色彩 …………………………………………… 82
五、闪光滤光片 ………………………………………… 83
六、用特殊效果镜调整画面的色彩 …………………… 84
思考题 ………………………………………………… 84
实习教程 ……………………………………………… 85
实习七 彩色摄影滤光镜使用练习 ………………… 85

第九章 彩色反转片的曝光与色彩效果

一、彩色反转片的曝光对色彩的影响 ………………… 86
二、各种情况下的曝光控制…………………………… 88
1. 平光下彩色反转片的曝光………………………… 88

2. 强反差下彩色反转片的曝光······················ 89
3. 逆光下彩色反转片的曝光························ 89
4. 阴雨天彩色反转片的曝光························ 90
5. 亮背景暗主体的曝光···························· 91
6. 暗背景亮主体的曝光···························· 91
7. 拍摄夜景彩色反转片的曝光······················ 91
思考题 ·· 92
实习教程 ·· 93
实习八　彩色反转片曝光练习 ························ 93
附录：
怎样识别彩色胶卷 ·························· 95
彩色附图

第一章　色彩在摄影中的表现力

彩色摄影给摄影创作带来了巨大的表现可能性，它的艺术感染力是黑白摄影无法比拟的。摄影者要研究色彩的表现手段，要掌握摄影中色彩的造型技巧，提高摄影作品的表现力。

一、色彩的魅力

黑白摄影虽然能够再现宇宙万物的形象，但它只能把被摄体的色彩关系表现为明暗不同的黑、白、灰影调，尽管它的影调层次能够再现得非常丰富，但对表现被摄体的色彩却是无能为力的。但是，彩色摄影却可以做到这一点。由于增添了色彩这一种造型表现手段，彩色摄影可以更真实地、更有艺术表现力地再现丰富的生活，表现摄影者的意念，增加摄影作品的形式美，渲染气氛，表现意境。尤其对那些具有强烈色彩特征的被摄体来说，只有彩色摄影才能充分表现其特点。所以，处理好一幅照片的色彩关系，对提高摄影作品的表现力和艺术感染力是至关重要的。

请看图1，这幅画面的动人之处，恐怕主要在于它的色彩。画面中红、蓝、黄、绿这些艳丽的色彩呈现出一种明显的节奏感，它

强烈地刺激着我们的视觉，给我们一种深刻的色彩印象。也可以说，观众在欣赏这幅画面时，首先是注意到它的色彩关系，为它的色彩配置所吸引，然后才注意到这幅作品的内容。由此可见，画面上的色彩关系对一幅照片的造型效果是何等重要。

再看图 2 这幅作品。它的整幅画面被一种橙黄色的暖色调笼罩着，给我们一种和暖温馨的感受。这种气氛的渲染，与照片所拍摄的内容是一致的。应该说，色彩在这里也是一种重要的造型手段。假若这幅照片不是使用彩色片拍摄，失去色彩这种造型表现手段，这种和暖的气氛便要大大减弱。这个例子，进一步说明了色彩的表现力。

在图 3 中，蔚蓝的色彩给湖水增添了魅人的感觉，它不仅使湖水显得更加清澈，也凭添了几分神秘的气氛，增强了这幅照片的感染力。

至于图 4，画面中这些布玩具的造型就完全依靠不同的色彩表现出来。这幅画面是用顺光拍摄而成的。顺光本不利于表现被摄体的立体形态，不利于区分被摄体之间的轮廓。可是，在图 4 这幅画面中，布老虎的形态表现得比较鲜明，它们之间的轮廓区分得也较好，这不能不说是借助了色彩的表现力。此外，以红、黄为主的色彩构成，使这幅照片形成一幅暖调的画面，洋溢着一种欢乐与喜庆的气氛。

在图 5 这幅画面中，色彩的表现力更是明显的。我们可以看到，在整个的画幅中，呈现出一种碧绿色的基调，使被摄景物充满了生机。这幅画面的用色极其单一，除去色彩成分略有不同的各种绿色以外，并不包含其它彩色，但是它给我们的色彩印象确是十分强烈的，我们被它的色彩所感染，所吸引，产生情感上的反映。

图 6 的色彩配置完全是另一种情况。在这里，没有鲜艳夺目

的色彩，而主要用了灰色去构成画面，它不给我们强烈的色彩刺激，而是使观者感受到一种和谐的气氛，表现出一种宁静、安详的意境。

从以上六幅作品中，可以看出，它们的色彩各有特色，这些色彩给人们的感受也各有不同。摄影作品的色彩，能够帮助表达作品的主题，能渲染一定的气氛，能影响观者的思想情感，它是彩色摄影的一种极为重要的造型表现手段。彩色摄影者应该研究色彩的造型表现力。

二、对彩色摄影者的要求

对于彩色摄影创作来说，仅仅能表现出客观世界的色彩还是很不够的。在摄影作品中，真实表现被摄对象的色彩，只是一种比较肤浅的要求，而且不难。专业摄影工作者不能停留在这种要求上，还必须对色彩作进一步的分析研究，找出色彩的形成与变化的客观规律，研究色彩的相互配置对人们的视觉所产生的影响，探讨色彩对表现摄影作品的主题所起的作用，并提高到理性上去认识它们，进而运用这些理论来指导拍摄实践。所以，彩色摄影并非仅仅意味着表现被摄对象的色彩，我们要考虑和解决的问题远远超过这一方面。

因此，这就向彩色摄影工作者提出了两方面的要求：

第一，要具备一定的色彩学的修养和美术知识；

第二，要通晓彩色摄影的有关科学知识。

作为一个彩色摄影工作者，必须知道色彩是怎样产生的，知道光和色的关系，知道哪些因素能促成色彩的变化，从而影响照片的色彩；要懂得色彩的心理学，知道色彩与视觉的关系；要懂

得色彩的配置方法和色彩构成的理论，知道如何通过摄影手段去处理色彩；要知道彩色胶片和相纸的性能，知道校正照片色调的途径等等。总之，从专业方面来讲，一个优秀的彩色摄影工作者，必须兼备色彩学的基本修养和彩色摄影的科学知识，应是既通晓色彩学理论的艺术家，又是精通彩色摄影技术的专门家。否则，他的彩色摄影创作必然受到局限。

【思考题】

(1) 为什么说有了色彩就丰富了摄影表现手段？

(2) 你看过图 1 至图 6 这六幅摄影作品后，你认为它们的色彩构成各有什么特点？

(3) 作为一个彩色摄影者，应该具备哪些专业方面的知识？

第二章　影响照片色彩的因素

影响照片色彩的因素是多方面的，我们要注意到这些影响，根据创作的需要，采取适当的手段去控制和调整它们。

在这一章里，让我们分析一下被摄体的色彩是怎样产生的，哪一些因素影响照片上最终表现出来的色彩，以便于让我们从这些方面去进行调节和控制，改善画面的色彩效果。

在彩色摄影中，影响照片上色彩的因素是多方面的。让我们分别来阐述这些问题：

一、被摄体本身的色彩

被摄体呈现出各种各样的色彩，是由于光的作用。物体受到了光的照射，吸收了投射光的一部分光谱，反射出一部分光谱，形成了物体的颜色。比如一个被摄体，在白光的照射下，吸收了白光（红光+绿光+蓝光）中的绿光和蓝光，反射出红光，我们看到它的颜色便是红的。如果吸收白光中的蓝光，反射出红光和绿光，看上去便是黄的。因为红光+绿光是黄光。假如一件物体，

对白光中的红、绿、蓝光都吸收，而不反射，我们看上去就是黑的。对红、绿、蓝光吸收得极少，基本上全反射，看上去则是白的。倘若对红、绿、蓝光等量吸收一些，又等量反射一些，看上去就是灰的。

被摄体自身的这种色彩，在色彩学上叫做“固有色”。

要知道，由于投射光的性质（软硬）不同、强弱不同、物体的表面结构不同、观看距离的远近不同，物体的固有色会产生不同的变化，因而看上去色彩也不一样：

1. 投射光的性质

在直射光（硬光）照明下，被摄体会形成受光面和阴影面，受光面的固有色会被强烈的直射阳光冲淡，暗面的阴影也会由于阳光太硬而显得过深，缺乏丰富的层次，不如在散射光（软光）照射之下被摄体的颜色显得饱和。例如图7和图8这两幅人像照片，在图7中，由于采用的是直射光照明，被摄者面部接受的光线太硬，使脸部亮面的固有色受到明显的损失，脸部亮面的肤色显得太浅；而图8，在拍摄时采用了散射性质的光线照明，由于这种光线比较柔和，被摄者的面部不受到直射光的强烈照射，面部的肤色再现得很好。由此可见，若要表现好被摄体的固有色，在选择照明光线的性质时，宜尽量使用散射光线。

2. 投射光的强度

同样的道理，假若照明光线太强，被摄体亮面的固有色也会被光线冲淡；如果照明光线太弱，被摄体的颜色也会显得黯淡而变深，影响被摄体色彩的再现。所以，为了使被摄体的固有色表现得好，投射光的强度要适当，不可以太强或太弱。关于这一点，我们从图7和图8中仍然可以得到证明：图7由于投射光太强，使被摄者脸部的亮面曝光过度，那儿的固有色明显地被削弱；而在图8中，由于投射光的强度适当，被摄者面部的固有色再现得很

好。

3. 物体的表面结构

被摄体固有色的再现，与它的表面结构有关。球面和光滑的表面易于反光，这些反光常常形成闪耀的高光，这些高光使被摄体的固有色会被冲淡。因此，球面和光滑表面的固有色不及粗糙表面和平面的色彩显得饱和。如图 9，西红柿的表面上产生了许多高光，这些高光将被摄体的固有色冲淡了，不及图 10 这幅粗糙表面的被摄体固有色表现得好。

4. 物体的距离

除去以上三个方面以外，被摄体固有色的再现还与它的距离有关，特别是室外的景物，尤其如此。物体距观看者的距离越远，比如室外的远景，色彩就越不饱和，而且带有一些蓝青的调子，它的固有色也被削弱。图 11 便是这样的例子。在这幅画面中，较近的树木之固有色表现得相对地好一些，呈现出它本身的色彩特征；但是，远处的景物之固有色就被大大削弱，而且，带有一层蓝青的色调。拍摄这种远景，就不可能要求它的固有色表现得很好。

从以上几点来看，如果在摄影中想把被摄体的固有色表现得饱和、鲜艳，用光不要太硬，不要太强。而且假若想表现好光滑表面和球面物体的色彩，应尽量采用柔和的、间接的照明，避免它的表面反光。

二、光源的色彩

物体的色彩既然是由于对不同的光谱成分吸收和反射的结果，那么，照明光源本身发出什么颜色的光，对被摄体在照片上表现出来的色彩效果便至为重要了。

一天中，自然光的色彩是不同的。黎明时的光线带蓝青色，接近日出时又在蓝青中带有一点品色。日出时及日出后不久的光线带橙红色。在中午和中午前后一段时间内的光线是白色。黄昏和日落时的光线又带红橙色。夜幕来临之前较短暂的一段时刻，自然光又转为蓝青的调子。

室内外的钨丝灯光比日光的颜色暖得多，带有红橙的调子。尤其是家用的40瓦以及60瓦普通钨丝灯泡发出的光线红橙调子较多，拍出的照片富有暖调效果。

日光和钨丝灯光在颜色上的这些微妙变化，我们的眼睛往往不容易明显地把它们区别出来，但彩色胶片对它们的变化却很敏感。人眼看上去好像白光照明的环境，在彩色照片上却很容易反映出光源的其它色彩。如果你满意这种色彩，便尽管拍摄；假若你不满意这种色彩，就需要用相应的滤光镜去校正（关于怎样使用彩色滤光镜，将在下面的文章中谈到）。

从彩色照片的放大和扩印来说，我们应该了解自然光和钨丝灯光在光源色彩上的这些变化，作为我们正确评判照片色彩的参考，并可适当保留一些不同光线下真实的色彩气氛。比如，你亲自制作一幅早晨拍摄的或者室内钨丝灯下拍摄的人像照片，你就可以知道，在这种拍摄条件下，照明光源本来带有某种程度的暖调，制作出的照片稍微偏一点暖色是合理的。假若你把这种照片制作得色彩还原很"正确"，像中午室外日光下拍摄的那样，反而有些逊色，显得气氛不足。如果制作得略带冷调，那就更不恰当了。

光源的色彩，被称作"光源色"。它往往反映在被摄体受光的亮面，影响亮面色彩的变化。被摄体亮面的色彩是亮面的固有色加上光源色综合的结果。被摄体亮面的高光，往往呈现光源本身的颜色。

如图 12，这幅人像照片是在早晨利用低角度的阳光拍摄的。由于早晨阳光的色温低，光线中含有一些橙红色的调子。这些橙红色反映在被摄者脸部的亮面，使脸部的肤色蒙上一层橙红的色调，光源色改变了被摄体的固有色。

在图 13 中，被摄体原来是两块石膏模型——眼睛和耳朵——它们原是白色的，背景也是白色的，可是，由于采用了有颜色的光线照明，使被摄体完全改变了它的固有色——耳朵变成红色，眼睛变成蓝色，背景变成绿色。从这里可以看出，光源色可以改变固有色的色彩，它对于彩色画面的色彩构成起着决定性的作用。

此外，我们还可以通过图 14 看到光源色对被摄体高光带来的影响：在这幅静物摄影作品的正面，采用了橙红色的光线照明，这些光线在被摄体上形成了一些高光，而这些高光也反映出橙红的色调。从这里可以证明，被摄体的高光往往是光源色的直接反射。这一规律，对于静物和广告摄影的布光十分有用。如图 14 由于采用了橙红色的光线照明，被摄体的高光便是橙红的；如果用蓝颜色的光线照明，它的高光将是蓝色的。

三、环境的色彩

被摄体都处在一定的环境之中，周围环境的颜色有时也会影响到被摄体色彩的变化，尤其是当周围环境比较明亮而且离被摄体又比较近的时候，对被摄体的色彩影响就更大一些。

环境的色彩，被称作“环境色”，它主要反映在被摄体的阴影面。被摄体阴影面的色彩是暗面的固有色与环境色综合的结果。在拍摄实践中，如果你不喜欢环境色的影响，可以让被摄体离环境远一点，或者使环境变暗一些。

如图15，我们可以看出，在双手靠下的一侧接近桌面的地方，反应出一些台布的绿色，这便是环境色对被摄体产生的影响。在这里，因为被摄主体的环境——台布——亮度很高，而且距离主体又很近，所以台布（环境）的绿色明显地影响到主体，而且是出现在被摄主体的阴影面；如果环境离主体远一些，环境的亮度暗一些，对主体的影响就会减弱。这里给我们一种拍摄上的启示：如果您希望有环境色反应在被摄主体上，您便可以让环境近一些，亮一些；假若您认为环境色不利，不妨让被摄体离环境远一些，或者将环境的亮度降低一些。

四、胶片的色彩还原性能

胶片的色彩还原性能，虽不像光源的色彩、环境的色彩那样直接影响被摄体色彩的变化，但对彩色照片最终表现出来的颜色却有直接的关系。我们所使用的彩色胶片，由于制造厂家不同，胶片的型号不同，它们的色彩还原性能并不完全一样，值得专业工作者注意。

胶片的感光度不同，对色彩的再现也有影响。对同一厂家生产的同一牌子的彩色胶片来说，感光度低的胶片都比感光度高的胶片色彩好。

这说明，尽管拍摄的是同一景物，由于使用了不同的彩色胶片，很可能得到并不完全相同的色彩效果。同样的道理，彩色相纸不同，也会影响被摄体色彩的再现。

五、滤光镜的影响

彩色摄影所用的滤光镜有色彩校正滤光镜、色彩转换滤光镜、色彩补偿滤光镜三大类，它们都或多或少地带有一定的颜色。色彩校正滤光镜和色彩转换滤光镜，带有暖调的琥珀色和冷调的浅蓝色；色彩补偿滤光镜则具有很淡的黄、品、青、红、绿、蓝几种色彩。拍摄时使用这些滤光镜，照片上的影像会再现成附加了这些滤光镜本身的色彩，从而在一定程度上改变了被摄体在照片上表现出的色调。至于那些彩色特殊效果镜，本身往往带有较浓的色彩，用它们拍摄，对照片的色调更有明显的影响。

六、其他因素

除上述五个方面之外，还有一些其他的因素影响照片的色彩，也要加以注意。比如：

1. 胶片在拍摄与显影前的储存情况如何，是否曾经受热受潮等等。

无论是未拍摄过的胶片或已曝光过的胶片，都需要干、冷保存。胶片最怕受热、受潮。如果受热或受潮，其性能就会发生变化。胶片如果只储存几个星期，可以在10℃以下储存；假若长期储存，应放置在0℃以下的环境中。

2. 互易律失效带来的影响。

彩色胶片的感光乳剂，都是根据一定范围的曝光时间配置的。如果胶片的曝光时间超出了它的范围，乳剂的感光性能会发生变化。因此，彩色胶片分作短曝光型和长曝光型两种。短曝光型的胶片，如果它的曝光时间不长于1/10秒，不会出现互易律失效的

问题；假若曝光时间长于 1/10 秒，就有互易律失效的可能。长曝光型的胶片，如果它的曝光时间不长于 10 秒，不会出现互易律失效的问题；假若曝光时间长于 10 秒，将有互易律失效的可能。日光型彩色片，一般为短曝光型胶片；灯光型彩色片，一般为长曝光型胶片。

3. **洗印加工条件是否标准。**

比如底片和照片的洗印药液配制是否合乎标准，药液是否新鲜，使用是否已超过额定的工作定额，照片的校色是否正确等等。

4. **观看照片时，照明光线的条件是否标准。**

彩色照片应在标准的白光照明条件下观看。如果照明光源的光谱成分不标准，必然会影响被观看的照片的颜色。

5. **个人在色彩观念上的主观因素，等等。**

有些人对某种色彩特别偏爱。比如，一张彩色照片略微偏黄，他可能认为不黄，反而觉得这样好看，这便是个人的心理因素在起作用，它会影响对一幅照片色彩的正确判断。

【思考题】

（1）影响照片色彩的因素主要有哪些方面？

（2）为什么说被摄体的“固有色”是相对而言的？

（3）被摄体“固有色”的再现，受哪些条件的影响而发生变化？

（4）被摄体亮面和暗面色彩变化的规律是怎样的？

【实习教程】

实习一　影响照片色彩的因素

目的：通过拍摄实习，增强对被摄体的固有色、光源色和环境色各种变化规律的理解，加深感性印象。

内容：拍摄以下彩色照片八幅：

(1) 在强烈的直射阳光下，采取侧光照明，拍摄近景人像两幅；

(2) 在薄云遮日的朦胧阳光下，采取侧光照明，拍摄近景人像两幅；

(3) 在太阳刚升起不久，采用低角度阳光，选取侧光照明，拍摄近景人像两幅；

(4) 让被摄者穿白色的上衣，靠近有颜色的背景，采取顺光照明，拍摄近景人像两幅。

要求：

将 (1)、(2) 项的四幅照片进行对比分析，注意观察在直射阳光下和朦胧阳光下对被摄体固有色的再现有无差别。

将第 (3) 项的两幅照片进行分析，注意光源色对被摄体固有色的影响，并总结被摄体亮面色彩变化的规律。

将第 (4) 项的两幅照片进行分析，注意环境色对被摄体的影响，并总结被摄体阴影面色彩变化的规律。

方法：最好使用彩色反转片拍摄。

第三章　看到光的颜色

照明光线的颜色，必将影响照片的色彩。摄影者要对各种典型的光线的色彩有足够的认识，要能从理性上预见各种光线的颜色，并懂得如何去调整它们。

既然光源的色彩对被摄体色彩的形成有如此重要的影响，那么，当您在拍摄的时候，光源到底是什么颜色的，就显得特别重要。我们要看到光源的颜色。但是，人眼对不同的色光有一种“色适应”的能力，本来并非真正的白光，观看的时间稍长，我们的眼睛会误认为它是白光，从而识别不出它真正的颜色。比如，在傍晚，当您从室外刚刚进入室内时，您开始会感到室内的灯光是橙黄颜色的，但是稍过一些时候，您会认为灯光是白色的了。灯光仍然为橙黄色，只不过您的眼睛对橙黄色已经适应了，看上去好像是白色的。这便是人眼的“色适应”。再比如，阴天室外的光线由于它的色温较高，本来带有一些蓝色的调子，可是人眼看上去会误认为是白色的，也不能准确判断它的颜色。为了解决这个认识上的偏差，我们必须从科学道理上去分析各种光源的光谱成分，真正看到各种光线的颜色，才能判断出这些光线对您的彩色摄影是否有利，是否合乎您的要求。如果它符合您的要求，便可以直接进行拍摄；假若光的颜色不符合您的要求，就需要用必要

的手段进行调整。所以，在这一章里，我们要逐项分析摄影上应用的各种光线的颜色。

一、光与彩色摄影

我们看到自然界有不同的颜色，是由于光的作用。为了弄明白自然界的物体为何具有各种各样的颜色，以及彩色摄影如何去表现和处理这些色彩，首先要从光线本身的性质说起。

光是按波长辐射的一种电磁能，好比一块石子投入水塘激起的环状波纹。以太阳来说，它辐射的电磁能有伽玛射线、x射线、紫外线、可见光、红外线、微波、无线电波等多种。其中，波长大约在400～700毫微米的光波，我们的眼睛能够看得见，称做“可见光”。除此之外的其它光波都看不见。我们的眼睛和大脑又把可见光中按不同的波长分为红、橙、黄、绿、青、蓝、紫不同颜色的光谱。其波长最长的是红，最短的是紫。在整个光谱中，波长为700～600毫微米的光，呈不同的红色；在600毫微米附近转为黄色，然后是宽阔的绿色；到500毫微米左右变成青色，最后转为蓝色和紫色。黄与青两个色的互相转换，把整个光谱分为红、绿、蓝三个色段，它们称为光谱中的三个主要色，也叫三原色(如图16)。

雨过天晴，空中出现彩虹，显示出白光中实际上包含所有的光谱色，便能很好地证明上述论点。您还可以让一束白光在暗室内透过三棱镜而分析出红、橙、黄、绿、青、蓝、紫各种光谱色彩。

宇宙万物具有各种各样的色彩，主要是由于不同的物质和表面能吸收某些光的波长，而将其它的光谱反射到我们的眼睛。然

后，人眼按照占优势的波长来判断这些反射回来的光线，确定它的颜色。因而，树看上去是绿的，芙蓉花看上去是红的，因为它们吸收并反射了光的不同波长。

这便是自然界被摄体色彩的来源，也是我们研究彩色摄影的前提。

二、平衡色温

太阳、家用电灯泡、点燃的蜡烛，在它们释放出热量时都会发光。但它们发出的光的颜色却不一样，因为各种光源在燃点时的热度有很大不同。这些不同的光线，对被摄体的色彩有重大的影响。在彩色摄影中，这些影响表现得尤其明显，因为彩色胶片仅在特定光源的照明下才能精确地再现被摄体的色彩。一件白衬衫，无论在阳光下或室内人工光线条件下，人眼看上去都是白的，然而胶片拍摄出来却不一样。普通的日光下使用的彩色胶片，它的色温平衡于中午的平均日光。衬衫在日光下拍摄出来是白的。但是，如果仍用日光型彩色胶片，将白衬衫拿到室内钨丝灯光下去拍摄，照片上的白衬衫就显得带有红橙色。这种偏色效果，是由于照明光线的色温与所使用的胶片要求的色温不平衡引起的。

光源的色温不仅仅取决于它的热度，大气介质的因素也起着作用。在晴朗的天气，天空看上去很蓝，便是因为大气分子对蓝色光波的散射。所以，被摄体阴影部分的光线比阳光直接照射到的部分会有更多的蓝色，因为那儿只受天空光的照明。

光源的色温用 K 标示。色温的高低只与光线发出的颜色有关，并不意味着光线的物理温度。例如，阴天当所有的光线都来

白天空时，日光的色温就比温暖的直射阳光还高（因为更蓝）。在中午，晴天日光的平均色温约为5500K。大多数彩色片对这种色温的光线都能平衡，使正常的室外景物的色彩能精确地再现出来。

某些普通光源的色温

光源	色温（K）	微倒度值
晴朗蓝天	10000—20000	100—50
发蓝的云天	8000—10000	125—100
云天	7000	143
透过薄云的阳光（中午）	6500	154
平均的夏季阳光		
（上午10时至下午3时）	5500—5600	182—179
早晨或下午的阳光	4000—5000	250—200
日出、日落	2000—3000	500—333
电子闪光灯	5500	182
摄影强光泡	3400	294
石英碘钨灯	3300	303
摄影钨丝灯	3200	313
150瓦家用灯泡	2800	357
烛光	1930	518

三、各种照明条件下光线的色彩特征

1. 直射阳光

不少人喜欢用晴朗天气的直射阳光拍摄彩色照片，认为这种光线下被摄体的颜色鲜艳。您是否同意这种看法？直射阳光下，被摄体的色彩到底有什么特点？

首先可以肯定地说，晴朗天气上午10时左右至下午3时左右的室外阳光是比较稳定的，它的色温与日光型彩色片所要求的平衡色温相符，有利于在彩色照片上准确地再现被摄体的色彩。这种直射阳光，它的颜色几乎是白的，能精确地表现出被摄体的各种色彩，景物显得鲜明、活跃。

不过，对于彩色摄影来说，这种直射阳光也有不足之处，就是它的照明反差太大——物体的受光面太亮，不直接受光的阴影面太暗。被摄体亮面的色彩，在很强的直射阳光照明下，会显得较浅，削弱了原有的色泽，色彩的鲜艳程度也受到影响。而且，物体的亮面往往还反射出天空的某些颜色（在亮面表现为蓝灰调子），使亮面色彩的纯度降低。物体的暗面则由于不能受到阳光的直接照射，仅为天空的反射光照明，故显得影调深重，色彩的纯度也有所降低。这种过大的照明反差也给曝光带来了困难。由于被摄体的影调从亮到暗包括很广的范围，有时胶片很难完全记录下来，致使亮部中最亮的一些影调和暗部中最暗的一些影调失去细部，或二者失其一。

如图17，这幅花卉是在强烈的直射阳光下拍摄的。由于阳光太强，我们可以看到在丛叶的亮面，花卉的固有色失去了很多，丛叶变浅，颜色不够饱和，并且反映出天空的一些颜色；而丛叶的阴影面又显得太暗，细部层次失去了很多，色彩效果也很不好。从曝光的角度来考虑，这种强烈直射阳光下的场景，从最亮的调子

到最暗的调子所包括的影调范围太大，它超过了彩色胶片所能记录的范围，所以最亮部分的细部和最暗部分的细部都失去了层次和色彩。

从以上例子可以得出结论：直射阳光虽有不少优点，但从表现被摄体的色彩和细部层次来说，却不是彩色摄影最理想的光线。

2．**漫射阳光**

当空中有薄云或轻微的雾蒙蒙状态时，太阳发出的直射光线和天空反射的散射光线二者之间在强度和性质上的差别变小，使光线变得柔化起来。被摄体亮面的光线变得稍柔和，暗面的阴影不再像直射阳光下那么深重，使整个照明反差逐渐减弱，被摄体不至于损失亮面和暗面两级的层次。在这种照明光线下，被摄体由于亮面所接受的光线并不过强，亮面的色彩不致被冲淡，亮面的反光也较少，所以亮面的色彩比直射阳光下丰富。被摄体由于暗面的阴影变弱，亦可表现出较多的层次，显出暗面的色彩。实际上这是真实再现被摄体色彩最理想的光线。

漫射阳光由于照明反差有一定程度的减弱，使曝光变得比直射阳光易于控制。彩色胶片有可能记录下景物在这种光线照明下从亮部到暗部完整的影调范围，被摄体的细部色彩易得到完美的表现。尤其对人像摄影来说，被摄者皮肤的调子可表现得柔润、精确，整个影像没有很生硬的阴影。

这种朦胧阳光，可表现出极为丰富的影调层次。它既能很好地再现被摄体的立体形态，又能精确地传达被摄体的色彩，是最适合拍摄彩色照片的一种光线（如图 18）。

3．**低角度阳光**

清晨太阳刚升起不久，或黄昏太阳落山时，太阳的位置较低，直射阳光必须透过厚厚的大气层才能到达地面，这时的阳光，不仅强度减弱，而且，波长较短的蓝光被大气中的水分子、尘埃大

量散射，波长较长的红光大量到达地面，因而这种光线往往带有较多的红色。彩色胶片对这种红色的反映比我们人眼敏感，这时拍出的照片，会比人眼看到的景象具有更多的红橙色调。这种红橙色调，主要反映在被摄体受光的亮面，使亮面在原有色彩的基础上加上了光源的颜色。在彩色摄影中如果表现出这种特点，能传达出明显的色彩变化效果和时间概念。

图 19 便是采用低角度阳光拍摄的画面。橙红色的光线，投射到长城的顶端，使它染上一层暖色的调子，丰富了这幅画面的色彩。同时，也表明了这幅作品的时间特点。

低角度阳光常常伴随着很长的投影。这些影子经常成为构图的有机部分，它具有一定的时空效果，能表明一幅照片在一天中拍摄的时刻，并帮助展现被摄现场的空间。如果利用高角度进行俯拍，则更能强调长长的投影。

低角度阳光所带来的红橙的色调，在彩色摄影中有时需要用滤光镜校正，有时则不需校正。例如拍摄人物，为了正确传达被摄者的肤色，可在照相机镜头前加一片像雷登 82c（或 c4）这样的浅蓝滤光镜，将多余的红橙色校正掉。又如拍摄日出日落景色，偏红更能增添色彩气氛，便无需校正。有时还要故意加用一片红滤光镜，强化其效果。

4．雾、霾、霭

大气中有雾霭或由于悬浮着细微烟尘而出现霾时，也属于一种漫射光线。这时，不仅阳光减弱，而且被摄体周围的散射光很强，使大气层变厚，景物的色彩变得柔和，色彩的纯度降低。在大雾时，景物几乎变为单色的。在这种情况下，雾的本身就成了风景的重要组成部分。

这种天气里景物所表现出来的柔和色调，有利于强调出被摄场景的空间距离来。被摄体离观者越远，显得越柔和明亮，色彩

的纯度越低，而且往蓝青色调转化。

由于大气中的雾霭和霾色调较亮，能掩盖一部分景物的细节，所以能减少那些分散注意力的细部，使风景照片的构图更为简练。

雾、霾、霭常常出现于海拔较高的地域或靠近江面、海面、湖面的地方。因为它使景物的影调趋于平淡，如果您要表现景物的深度层次，最好在画面中利用一点深调子的前景。这样，也可使整个画面的调子丰富起来。

轻雾使远处景物的影调变淡，色彩的纯度降低，与近处的景物色调构成丰富的变化。摄影中若再现出这些特点，就能很成功地表现出空间深度。

大雾可使背景的距离推远，影调变亮，并掩盖其细部，使照片的构图主次分明，更为简练。雾状本身就构成了一种意境。

如图 20，便是在大雾的天气里拍摄的一幅作品。雾霭使远处的雕塑影调变亮，掩盖了其它不需要的背景，很好地表现出空间深度。处在画面近端的深色植物，又增加了画面的影调变化，使这幅雾景的照片不显得影调平淡，形成了一种特定的气氛。

在雾天里拍摄，由于照明光源的色温稍高，会使画面带有一些冷色的调子。如果摄取的是薄雾笼罩下的景色，可以在照相机镜头前加用一片天光镜，使画面的色彩略转暖一点；拍摄大雾下的景色，可以加用一片 81c（或 w4）滤光镜，消除多余的冷调子。

5. **阴、雨**

在阴雨天气，绝不可收起您的照相机，它同样可以拍摄到很有特殊气氛的照片。在这种气候里，被摄体亮暗面的差别不再明显，变为比较均匀的影调，没有太亮的反光，也没有太深的阴影，所以色彩表现得浑厚而均匀。在这种天气里拍摄，如果相机减少一点曝光（1/3 级至 1/2 级），可以获得色彩很浓郁的照片；若增加一些曝光（1 级至 1 级半），则能得到一张颇雅致的淡彩照片

不论风光还是人像，都容易获得成功。您不妨试一试。

假若您不想要平淡的影调，可有意地利用一点深调子的前景。这样，就能使阴雨天拍摄的照片也有从深到淡比较丰富的影调。

阴雨天上要靠云层透过来的天空散射光照明，它的色温比晴朗的天气高，照片上会有过多的蓝色（如图21），用一块如雷登81c（或w4）这样的滤光镜加在照相机镜头上，便可把多余的蓝色校正掉。

6. 雪

阴天时的雪景，因主要靠天空的散射光照明，带有一点蓝色。拍摄时可以在照相机镜头前加一片雷登81c（或w4）滤光镜，将多余的淡蓝色校正掉。晴天时的雪景，受光面呈白色，阴影面则反射出天光的蓝色，有时也反射其它的环境色，使雪的亮面和暗面产生微妙的色彩变化，这时是拍摄雪景的好时刻。早晨和傍晚，由于太阳光的色温较低，含有较多的红色光谱，在雪地上能产生金色的效果，也是拍雪景的好时机。

拍摄雪景最好在出太阳后采用侧光或侧逆光，能表现出雪的起伏和层次，使阴影面显现出偏冷的色彩变化，并再现好白雪晶莹透明的质感。也可加用偏光镜，使天空变得更蓝，增强天空和雪地的色彩反差。在高山拍摄雪景，要加用UV（吸紫外）镜，滤掉紫外线带来的偏色。

拍摄雪景，曝光要故意增加一点。由于照相机的测光系统（或单独使用的曝光表）在测光时常常受到雪景亮面亮度偏高的影响，容易导致曝光不足，所以要比正常曝光额外增加1级曝光量。图22便是这样曝光拍摄而成的。

拍摄雪景，也可以利用景物本身原有的那些暗调子，如岩石及深色的树干，与亮调子的白雪形成对比，丰富画面中的影调变化。阴天时雪景的调子较平淡，这样做尤为必要。

7．黎明、黄昏、夜晚

黎明的色彩有很微妙的变化，它以蓝青色调为主，又加上受到阳光照射的部分显露出的品红色，使画面具有很和谐、很生动的色彩效果。此时应以天空的亮度为曝光的依据，使天空在照片上呈现为中等明暗的影调，地面的景物则做剪影处理。地面景物的轮廓宜交代清楚，使它衬在较亮的天空背景上，应避免轮廓之间的相互重叠。如图23这幅风光照片，便是在日出之前的黎明时刻拍摄的，天空呈蔚蓝色的冷色调，山峰则作为剪影处理，以天空的亮度作为曝光的依据。

黄昏景色具有柔和的暖调色彩。由于此时大气中尘埃、烟雾较多，常使远处景物的影调变淡，与近处较深的影调对比，表现出空间深度感。如果被摄体结构单纯，轮廓鲜明，也可做剪影或半剪影（剪影部分仍有一点细部层次）处理。图24这幅照片就是利用黄昏的光线拍摄的，我们可以看到，不仅画面上呈现出一种橙黄色的暖色调，而且在逆光照明下，被摄景物呈现出明显的大气透视效果，很好地表现出空间深度。作为剪影处理的白塔，由于轮廓鲜明完整，在画面中也十分醒目。

夜景的色彩，由于受各种颜色照明灯光的影响，往往显得丰富而艳丽。特别是在雨后拍摄，地面反光中会映出很漂亮的色彩，增强画面的艺术效果。室外的夜景，如果包括天空，要表现出天空的层次，让建筑物衬托在微弱发亮的天空上，不宜把天空拍成死黑一片。夜景照片可用日光型彩色片拍摄，也可用灯光型彩色片拍摄。前者使画面具有较多的红橙色调，符合钨丝灯照明的色彩特点，后者具有更多的蓝色。图25这幅夜景照片，是用日光型彩色片拍摄的。

夜晚室内的现有光，具有很真实的生活气氛，这是摄影者很值得利用的一种光线。摄影者可以不另加灯光，只利用现场仅有

的光线拍摄。关于室内和室外现有光的摄影，我们将在本书的第七章中具体谈及。

8. **钨丝灯**

普通的家用灯泡、碘钨灯以及照相室里专用的聚光灯、散光灯，剧场里的照明灯光，都属于钨丝灯。它发出的光线比日光黄，色温低。在这种光线下拍照，欲准确再现被摄体的色彩，应使用灯光型彩色胶片。如果用日光型彩色胶片拍摄，需要在照相机镜头上加雷登 80A（或 c12）浅蓝色的滤光镜，校正掉多余的红橙色调。但是，有时为了故意追求钨丝灯照明下的红橙色彩效果，虽用日光型彩色片拍摄，也可不加任何滤光镜校正，或者只加一块很淡的雷登 82c（或 c4）浅蓝滤光镜进行部分校正，仍使照片上保留一些橙红的偏色。后两种做法，还可免除因加用滤光镜需补偿曝光而带来的困难（在灯光下拍摄，光圈本来已开得很大，如果手持照相机进行拍摄，往往无法再补偿曝光量），使拍摄能够进行。所以，若用日光型彩色片在钨丝灯光下拍照，除了拍正规的肖像以外，人们常常不用滤光镜便直接拍摄。图 26 便是这样拍摄的，使用的是日光型彩色反转片，照明光源是室内的钨丝灯，照片上保留了一些橙红的色调，表现出室内灯光下原有的光线气氛。

9. **电子闪光灯、荧光灯**

电子闪光灯发出的光线是白光，接近日光的颜色，配合日光型彩色片拍摄，能很好地还原被摄体的色彩。在这种光线下，不需要加用任何滤光镜。如果用灯光型彩色片拍摄，电子闪光显得偏蓝色，需在闪光灯上或照相机镜头上加雷登 85B（或 w12）滤光镜进行校正。图 27 是在日光照明下用电子闪光灯作辅助光拍摄的人像，日光照明被摄者脸部的亮面，闪光照明阴影面，提高阴影面的亮度。从画面上可以看出，闪光灯发出的光线与日光的色温完全匹配，它发出的光线是白光。

荧光灯（日光灯）发出的光线颜色特殊。这种灯管内填充的是汞蒸汽，它使灯管内的荧光磷发光。这种光不是连续发射的光线，没法用色温表去计量。在这种光线下，用日光型彩色片拍摄会偏带棕调子的绿色；用灯光型彩色片拍摄，会偏带蓝调子的绿色。欲校正这些偏色，需用专为荧光灯下摄影而设计的滤光镜。图28是用日光型彩色反转片在荧光灯照明下拍摄的结果，可以看出它明显地偏色。

10. **混合光源**

日光与钨丝灯光这两种色温不同的光线在一个场景中同时出现，称做混合光。实际上，这是许多夜景照片所共有的特点。室外的夜景，同时接受傍晚的自然光（尽管很微弱）和场景中存在的钨丝灯光的照明。自然光的色温高，光线较蓝，钨丝灯光的色温低，光线较红，便形成色彩变化很有特色的混合光照明。被摄体凡被自然光照射的部分发蓝色，凡被钨丝灯照射的部分发橙色，呈现很生动的光线效果。在这种情况下拍摄，对彩色胶片类型的选择并不十分严格，可以用灯光型彩色片拍摄，也可用日光型彩色片拍摄。前者能较准确地再现钨丝灯照明部分的色彩，自然光照射的部位偏蓝；后者能较好地再现自然光照射部位的色彩，钨丝灯照射的部位偏橙。

室内将钨丝灯和日光混用，也会出现这种混合光源。不过，除去追求特定的光线气氛外，在室内一般都追求两种光源在色温上的统一。具体做法是：或者在窗子外面贴上黄橙色透明的滤光纸，降低窗子投射进来日光的色温，用灯光型彩色片拍摄；或者在钨丝灯上加浅蓝色的滤光纸，提高钨丝灯光的色温，用日光型彩色片拍摄。如图29，便是用日光片拍摄的混合光源照明的例子。

【思考题】

(1) 我们为什么要从理性上分析光的颜色？为什么有些时候眼睛看到的颜色与彩色胶片记录下来的颜色不同？

(2) 如果照明光源的色温与彩色胶片所要求的平衡色温不符，应通过什么途径校正？

(3) 为什么强烈的直射阳光不是彩色摄影最理想的光线？其最理想的光线是什么？

(4) 本章中所列举的各种照明条件，其光线的色彩特征是怎样的？

【实习教程】

实习二 各种照明条件光线的色彩特征

目的：通过拍摄实习，验证各种典型的照明条件光线的色彩特性，掌握其校正方法。

内容：拍摄以下彩色实习作业 14 幅：

(1) 在强烈的直射阳光下，采取侧光照明，拍摄近景人像一幅；

(2) 用柔和的漫射阳光，采取侧光照明，拍摄近景人像一幅；

(3) 用早晨或傍晚的低角度阳光，采取侧光照明，拍摄近景人像一幅；

(4) 拍摄大雾及早晨的薄雾风景照片各一幅；

(5) 选取阴雨天的风景，不加任何滤光镜拍一幅，加 W4（或 81c）滤光镜拍一幅；

(6) 拍摄黄昏风景一幅；

(7) 用日光型彩色片和灯光型彩色片各拍夜晚街景一幅；

(8) 用日光型彩色片，拍摄钨丝灯照明的室内场景一幅；

(9) 用日光型彩色片和灯光型彩色片各拍摄荧光灯照明的室内场景一幅；

(10) 采用混合光照明，使色温统一，拍摄室内场景一幅。

要求：

将 (1)、(2) 两项所拍的作业进行比较，分析这两种不同的光线对被摄体色彩再现的影响。

将第 (3) 项所拍的作业进行分析，观察照明光线的色彩对被摄体的影响。

将第 (4) 项所拍的两幅作业进行分析，观察这两种天气条件色彩特性的差别。

将第 (5) 项所拍的两幅作业进行比较，观察其色彩的变化。

将 (6) 至 (9) 项所拍的作业进行分析，观察其色彩特点。

将第 (10) 项所拍的作业进行分析，检查色温是否统一。

方法：最好使用彩色反转片拍摄。

第四章　色彩的基本知识

彩色摄影者要具备一定的色彩学知识，要了解色彩的色别、明度、饱和度这些要素，了解原色和补色的关系，了解色彩的冷暖、对比、和谐、进退、轻重这些特性，了解色彩对观者的情感作用。

在这一章里，我们要对色彩的基本知识做一必要的介绍，对色彩学上的一些名词加以扼要的讲解，以便提高您对色彩的了解，也便于使您在进一步阅读重要的第六章时，有一些专业方面的基础。这些基本知识，包括下述方面：

一、色别

色别也叫色相，是各种色彩的名称和相貌，如红、绿、蓝、青、品、黄。当然，色别不只这几种。这些色彩之间的相互混合，还能产生一系列其它色彩，如橙黄、蓝绿、黄绿、青紫、红紫等等。任何一个彩色摄影者或美术工作者，在他的艺术实践中，对色彩色别的认识和了解是非常重要的。只有能够具体地识别各种不同的色彩，才能准确地认识这些色彩，进而精确地把它们表现在您

的作品中。如果不了解各种色彩之间的具体区别，对色彩的认识只能是笼统的、肤浅的、抽象的，自然谈不上准确地再现它们。所以，培养认识色别的能力，是准确地鉴别色彩和表达色彩的关键。如图30，中间纵向排列的红、橙、黄、绿、青、蓝、紫，便是不同的色别，它们之间相互混合，又可得到一系列的色彩。

二、明度

明度是指色彩的明暗、深浅程度。它包括两层含义：

第一，明度是指各种纯正的色彩相互比较所产生的明暗差别。在红、橙、黄、绿、青、蓝、紫这七种纯正的光谱色中，黄色的明度最高，显得最亮。橙和绿次之，红与青又次之，紫色的明度最低，显得最暗，如图30中间纵向排列的一些色彩。

第二，某一种色彩受到强弱不同的光线照射，其本身产生了明暗变化，也表现出明度的不同。比如一片绿树，受到阳光直接照射的亮面成为较明快的浅绿，未被阳光直接照射的阴影面成为较深暗的绿色，这两种绿色的明度就有所不同。这是同一种色彩因受光情况不同而产生的明度上的变化。因此可以说，一种色彩当受强光照射时，它的色彩变淡，明度提高；当一种色彩受光很少，处在阴影中的时候，它的色彩变深，明度降低。如图30中横向排列的色彩便是这样。

对色彩明度的了解，在彩色摄影中有很重要的意义和实用价值。它可以帮助我们进一步认识被摄体的明暗关系、立体空间关系，区分各种色彩的明暗变化，也便于我们在拍摄高调或低调彩色照片时恰当地运用色彩。比如，欲拍摄彩色高调画面，应选择明度高的色彩；拍摄彩色低调画面，需利用明度低的色彩。

三、饱和度

饱和度指色彩的纯度。以阳光的光谱色为标准，愈接近光谱色，色彩的饱和度愈高。如果一种色中掺杂了别的颜色，或者加了黑或白，其饱和度便降低。

饱和度越高，色彩越艳丽，越能发挥其色彩固有的特性。当色彩的饱和度降低时，其固有的色彩特性也随之被削弱和发生变化。比如，红与绿配置在一起，往往具有一种对比效果，但是，只有当红色和绿色都呈现饱和状态时，其对比效果才比较强烈。倘若红色和绿色的饱和度均降低，红色变成浅红或暗红，绿色变成淡绿或深绿，把它们仍配置在一起，相互对比的特征就减弱，而趋向于和谐。

饱和度与明度不能混为一谈。明度高的色彩，饱和度不一定高。如浅黄明度较高，但其饱和度比纯黄低。颜色变深的色彩（即明度降低），饱和度并不提高。如红色中加黑成为暗红，它的饱和度也降低了。在摄影中，颜色受到强光的照射，明度提高，但色彩饱和度降低；颜色受光不足，或处在阴影中，它的明度降低，饱和度也降低。

室外的被摄体，其色彩的饱和度随其所处位置的远近不同会有所变化。如果被摄体所处的位置离观者较远，看上去它的色彩饱和度会降低。这是因为，当观看远处的被摄体时，我们的视线要透过较厚的空气介质（如水分子、尘埃等），它们能对光线产生漫射作用，使远处的景物看上去显得发亮，色彩饱和度降低。

曝光对色彩的饱和度也有影响，纯正的色彩，当它被正确曝光时，再现出的色彩饱和度最高；曝光过度或不足，饱和度均降

低。

图31是用不同曝光量拍摄的同一对象的六幅图像，从这里可以看出，对某一具体的色彩来说，只有在曝光正确的时候，它的饱和度最高；曝光过度或不足，色彩的饱和度均降低。

四、原色与补色

19世纪初，科学家就提出了视觉三原色理论，认为人眼视网膜上可以分辨各种色彩的视锥细胞中，含有与光谱中三种主要色相适应的三种视质素，即感红色素、感绿色素与感蓝色素，分别感受红、绿、蓝三种色光，所以，红、绿、蓝是三原色。这三种色按不同的比例混合，又可得到各种颜色的光线。如果投入人眼的光线为红、绿、蓝三种色光，将看到白色；假设三种色光的量都是中等，看到的是灰色；三种色光的量等于零，看到的则是黑色。

这里值得提及的是，摄影上所说的三原色和绘画上的三原色不同。摄影是从色光上来讲，而绘画则是从染料上来讲。三原色光是红、绿、蓝；染料上的三原色是红、黄、蓝。三原色光等量混合产生白光；红、黄、蓝三种染料等量混合则得黑色。

任何两种原色光混合，得二次色。两种色光合在一起产生白光时，这两种色光称为互补，它们各自成为对方的补色。所以，二次色是与原色互补的。青、品、黄这些二次色叫做补色。

在图32中，红、绿、蓝三种色光相混合得白光，它们是三原色。青、品、黄是二次色，是补色。红＋绿＝黄；绿＋蓝＝青；蓝＋红＝品。红与青互补，绿与品互补，蓝与黄互补。

五、色彩的冷暖

红色、橙红色、橙色、橙黄色、黄色等，可以使人们联想到火焰、日出、灼热的金属，使我们感到温暖、醒目、热情、光明、喜悦、活力等等，称之为“暖色”。蓝色、青色、蓝青色，能使观者联想到流水、碧空、雪野、严冬，使人们感到寒冷、凉爽、深邃、收缩等等，称作“冷色”。绿色和紫色与上述暖色与冷色相比，我们很难判定出它们的冷暖，因此被称为“中性色”。不过，黄绿中黄色（暖色）的成分比蓝色（冷色）多，蓝绿中黄色的成分比蓝色少，所以，又可以把黄绿列为暖色，把蓝绿列为冷色。同样，我们也可以对紫色作一番分析：纯正的紫为中性色；红紫因含红较多，为暖色；蓝紫因含蓝较多，为冷色。

因此，我们可以说，由红、橙、黄这些色彩组成的彩色画面和照片，具有暖调的性质，给人一种热烈、温暖、积极、热情的心情感染；由蓝、青这些色调构成的彩色画面和照片，具有冷调的性质，给人一种寒冷、严峻、冷静、收缩的感觉。

可是，宇宙万物的色彩关系往往是复合的，并非单纯以红、黄、橙、蓝等色彩组成。因而，凡是以红、橙、黄或主要以红、橙、黄构成的画面，都可叫做暖调画面；凡是以蓝青或主要以蓝青构成的画面，都是冷调画面。

六、色彩的对比与和谐

当不同的色彩互相配置在一起时，有些色彩之间具有强烈的

对比效果，有些色彩之间则有和谐的视觉感受。从图 33 的“色轮”中我们不难看到，凡是在色轮上处于相对位置的两种色彩，如红和青、黄和蓝、绿和品，它们之间的视觉对比效果是鲜明的，能给我们的眼睛一种强烈的色彩跳动感。这是因为我们的视觉在观看这两种波长明显不同的色光时，要迅速从这一种波长调整到那一种波长，由此给我们一种色彩间的跳跃感和强烈的对比感受。互补的色彩恰恰具有这种特点，它们之间的对比效果也最强烈。冷色和暖色由于在色轮上也处于相对的位置，也有对比特征。

在色轮上比较靠近的一些色彩却不然，它们反射出的色光波长比较接近，不致明显引起视觉上的跳动。所以，它们相互配置在一起并没有强烈的视觉对比效果，而显得和谐与协调，使我们看上去感到平缓与舒展。如红、橙、橙黄，红、品、红紫，蓝、青、蓝绿，绿、黄绿、黄等等色彩的相互配合，便具有和谐的特性。

此外，互相对比的色彩，只有当它们的饱和度最高时，对比效果才最明显。如果色彩变浅（明度提高）或变深（明度降低），对比效果便减弱，而趋于和谐。

七、色彩的轻重与进退

日常生活经验告诉我们，重量轻的物体看起来多是浅色的，如白云、烟雾、大气；而沉重的物体多半是深色的，如钢铁、岩石等等。因此我们容易以这种生活经验来看待色彩的轻重感。浅的颜色往往使我们看上去重量较轻，深的颜色看上去往往感到较重。这种对色彩的主观感受，便是色彩的轻重感。在彩色摄影中，我们可以利用色彩的轻重表现被摄体的力度与变化中的均衡，也可

用轻重色的对比去突出主要的被摄体。比如，在大面积的空间中用小块的重色去求得视觉效果的均衡；用重色去衬托轻色，或用轻色衬托重色，以求主体之突出。

色彩的进退是指在同等远近距离上的色彩，红、橙、黄等暖色看上去比蓝、青等冷色显得近，在视觉上构成远近有别的幻觉。实际上这也和我们的生活经验联系在一起。室外远处的景物，看上去总是带有蓝青的调子。所以，当我们看到蓝、青等冷色时，会产生距我们较远的错觉。摄影中，我们可以利用这种错觉去强调空间深度感。比如，一片蓝色的背景就比红、橙色的背景显得深远。所以，我们把红、橙、黄这些容易显得向前突出的色彩叫做“前进色”；把蓝青这些容易显得退避的色彩称作“后退色”。

八、消色

有些物体对光源的光谱成分不是有选择地吸收与反射，而是等量吸收或等量反射各种光谱成分，这些物体看上去便不是彩色的。对各种光谱成分全部吸收的表面，看上去是黑色的；反射绝大部分而吸收极小部分的表面，看上去是白色的；等量吸收一部分，等量反射一部分的表面，则是灰色的。黑、白、灰都不含彩色成分，被称作“消色”，也叫“无彩色”；而红、橙、黄、绿等那些有颜色的色彩，统称为“有彩色”。

消色在彩色摄影的色彩配置和视觉效果上有很积极的作用，它和任何色彩配置在一起，都显得和谐协调，能收到令人满意的色彩效果。此外，由于消色是无彩色，它与任何彩色配置在一起，均可利用自身的对比而使该彩色的色彩特征表露得更加鲜明。

金色和银色的作用类似消色，它们与任何色彩相配，都能收

到和谐效果。

九、色彩的感情

自然界中不同的色彩，能给人们不同的感受与联想。比如，当人们看到早晨的太阳，会引起温暖、兴奋、希望与活跃的感觉，红色也就很容易使人们产生振奋的感情。当我们看到一片绿野，总有恬静、舒适之感，所以绿色能使人产生一种闲雅、爱慕的情感，等等。人们把这种对色彩的感觉所引起的情感上的联想，称为“色彩的感情”。

但是，对于色彩的感情，不能看得过于绝对化。因为色彩的感情是从生活中的经验积累而来的，由于国家的不同、民族的不同、风俗习惯的不同、文化程度和个人艺术修养的不同，对色彩的喜爱可能有所差异。比如，我们东方人，由于受到传统文化的影响，通常认为黄色是高贵的象征，而西方信仰基督教的国家，由于出卖耶稣的叛徒犹大曾穿黄色的衣服，因而当地人厌恶黄色。同时，色彩的感情也会随着时代的变化而变化。所以，在这里我们没有把各种色彩具有什么样的感情一一列举，目的是为了联系所表现的画面内容，联系实际来具体分析色彩的感情。

【思考题】

(1) 色彩的明度与彩色照片的调子有什么关系？

(2) 色彩的饱和度与明度有什么关系？

(3) 照片的曝光与色彩的饱和度有什么关系？

(4) 为什么说红、绿、蓝是摄影的三原色？它们各自的补色是什么？

(5) 什么是色彩的冷暖？哪些色光属于暖色？哪些色光属于冷色？

(6) 什么是色彩的对比与和谐？它们各产生什么视觉效果？

(7) 什么是色彩的轻重与进退？它们能产生什么视觉效果？

(8) 什么是“消色”？它在色彩配置中有什么作用？

(9) 我们应如何看待色彩的感情？

【实习教程】

实习三　对色彩基本知识的了解

目的：通过拍摄，加深对色彩的色别、明度、饱和度这三要素的理解，并了解色彩的冷暖、对比、和谐、轻重、进退特性对视觉效果的影响，认识“消色”的作用。

内容：拍摄以下彩色照片 15 幅：

(1) 用明度高的色彩，拍摄彩色高调照片两幅；

(2) 选择颜色鲜艳饱和度高的被摄体，以正确曝光、曝光过度一级、曝光不足一级各拍摄照片一幅；

(3) 拍摄以冷调构成的彩色照片两幅；

(4) 拍摄以暖调构成的彩色照片两幅；

(5) 拍摄具有色彩对比效果的照片两幅；

(6) 拍摄具有色彩和谐效果的照片两幅；

(7) 拍摄由消色构成的彩色照片两幅。

要求：

通过第 (1) 项作业，分析色彩的明度和照片影调的关系；

通过第 (2) 项作业，分析照片的曝光与色彩饱和度的关系；

分析第 (3) 至第 (6) 项作业，加强对色彩的冷暖、对比、和谐的理解；

分析第 (7) 项作业，研究消色在色彩构成中所起的作用。

方法：最好用彩色反转片拍摄，通过直接观察或投影放映，分析其结果。

第五章 摄影中对色彩处理的要求

摄影中对色彩处理的要求有技术上的和艺术上的两个方面。技术上是要求色彩的真实还原，而艺术上的要求则包括更广泛的方面。最终的目的是增强照片的视觉效果。

在彩色摄影中，我们对照片上的色彩有哪些要求？是不是把被摄对象的色彩在照片上正确地表现出来就算做一幅成功的彩色照片？或者说，是不是颜色鲜艳、色彩丰富才合乎彩色摄影的要求？对待这个问题，很难有完全统一的认识。因为，对色彩的好恶和评价，与许多的因素有关联。在第四章里我们已经谈到，人们的爱好不同、文化素养不同、民族不同、宗教信仰不同，会对色彩的爱好做出不同的选择，如果再加上色彩学知识的多寡、鉴别力的高低等等差别，更要影响到对色彩优劣的评价。但这并不是说，我们在彩色摄影中对色彩没有一定的要求。

摄影中对色彩的要求，不外乎两个主要的方面。即：色彩的如实还原和艺术上的要求。

一、色彩的如实还原

彩色照片上的色彩，是由彩色感光材料在曝光和显影之后再现出来的。一般说来，在多数情况下，被摄对象的色彩能够在照片上如实地还原出来，再现出被摄对象原有的色彩效果。但是，在实践中我们有时会发现，照片上拍摄出来的色彩与被摄对象原有的色彩有一定的差别，不能达到令人满意的效果。这种现象往往是由下列原因造成的：

1．胶片或相纸的性能不好，存在着偏色现象；

2．照明光源的色温与胶片所要求的平衡色温存在着差距；

3．底片或相纸在曝光和显影过程中存在问题。

遇到上述情况，我们就要找出具体原因加以调整（详见第八章），其目的是消除照片上的偏色现象，正确地还原被摄对象原有的色彩。

二、艺术上的要求

1．简明而有特点

为什么有些彩色照片尽管包罗五颜六色却引不起观众对其色彩的注目，而有些彩色照片只有一两种或两三种颜色便能给人们强烈的色彩印象？为什么有些彩色照片仅仅是“有色”而已，其色彩效果感染不了观众，而有些照片的色彩却能强烈影响观众的情感？这里的重要差异是摄影画面的色彩构成有没有特色，摄影者懂不懂色彩构成的基本规律和方法。

要想使您的彩色照片紧紧抓住观众，您在选配色彩时一定要做到简明而有特点。许多彩色摄影者并不明白这一点。他们片面地认为彩色摄影画面颜色越多越好，越显得丰富艳丽，结果形成色彩的堆积，缺乏色彩配置的章法。您可以试想，一位画家的调色盘色彩丰富不丰富？但调色盘却不能成为一幅艺术品。如果您把一幅照片的色彩拍得像画家的调色盘，注定是不会引起观众注目的。我国传统画论里说："……故傅色之道，又当深究其理以备其法，特不宜全恃丹铅以眩俗观耳。"[1]这句话的意思告诫我们，色彩的运用，应该深明它的道理，才能掌握其方法，不可以乱用颜色而搞得俗不可耐。

这里所说的简明，是指一幅彩色画面中用色不要太多。用一两种或两三种色彩，只要色彩构成有特点，就容易收到明显的感人效果。但强调简明并不意味着用色绝对不能多。只要做到色彩配置有特点，多用几种颜色也是可以的，关键之点是色彩不能紊乱。

2. **有利于突出主体**

被摄画面中的主体对象是摄影创作要表现的中心，它是表达作品主题、构成画面形象的最重要的部分，不论是彩色摄影还是黑白摄影，一切造型表现手段的运用（诸如构图、用光、色彩、影调等等），都要服从于突出主体这一中心任务。彩色摄影中对色彩的要求，也必须有利于突出照片上的主体形象。

用色彩突出主体，主要是借助于色彩的对比效果，利用在视觉上有强烈对比效果的色彩，配置在同一画面中，在色彩的相互对比中求得主体之突出。常用的手法有：

---

① 沈宗骞撰《芥舟学画编》，人民美术出版社1962年3月第1版，第20页。

①利用冷暖色的对比，突出主体。

在第四章中我们已经谈过，冷色和暖色在色轮上是相对应的色彩，它们的波长不同，如果将它们配置在一起，容易产生视觉上的跳动感，形成对比效果。我们可以利用这一特点，将被摄主体和背景环境处理成不同的冷暖色调，从而达到突出主体的目的。

②利用互补色的对比，突出主体。

互补色在色轮上所处的位置是相对的，具有强烈的对比效果。因此，凡是互补或接近互补的色彩，同时配置在一幅照片之中，便能使画面具有色彩对比的特性，给观众的视觉留下深刻的印象。利用这种色彩的互补关系，可以收到主体突出的效果。

③利用色彩的明暗对比，突出主体。

在黑白摄影中，我们可以利用明暗影调的互相烘托使主体突出，即亮主体衬在暗背景上，暗主体衬在亮背景上，或有亮有暗的主体衬在中间影调的背景上。拍摄色彩照片仍可以运用这种明暗对比的手法达到突出主体的目的。

④利用色彩的鲜晦对比，突出主体。

各种色彩之间由于存在着饱和度上的差别，而呈现出鲜晦的不同。饱和度高的色彩显得鲜明，饱和度低的色彩显得晦暗（过于浅淡的色彩，虽然其明度增大，但仍不如饱和度高的色彩显得鲜艳）。如果把鲜艳的色彩和晦暗的色彩配置在一起，鲜艳的色彩能够更增强其艳丽的感觉。假若在一片较为晦暗的色彩背景中有一些较为艳丽的色彩，这些色彩会显得分外突出。我们可以利用这个道理，使主体具有饱和度较高、比较鲜艳的色彩，背景环境的色彩饱和度较低，较晦暗，以达到突出主体的目的。

3. 用色彩增强艺术气氛

彩色照片中的色彩，可以表达出一定的气氛特征，增强画面的艺术表现力。比如，我们可以借助于色彩的运用，在照片上表

现出宁静、激烈、温暖、冷淡、盛夏、严冬、黎明、暮色等等气氛，对被表现的主题或对象加以艺术上的渲染，给观众更为深刻的印象。

4. **用色彩形成视觉对比效果**

前面已经谈到，利用色彩的对比，可以突出被摄主体，烘托背景等，色彩的对比运用得好，可使画面的色彩效果鲜明而醒目，给观众留下深刻的印象。

不论是互补色的对比、色彩明暗的对比、鲜艳与晦暗的对比，它们都是相互矛盾的两个方面，这两方面是互相依存而起作用的，依靠这种依存与对比，色彩的作用才得以加强。没有明便显不出暗，没有晦暗也谈不上鲜艳，就是这个道理。在色彩的对比过程中，如果把明亮的色彩衬托在暗淡的背景上，明亮的色彩会显得更加明亮；如果把某一种色彩衬托在它的补色背景上(如品红处在绿背景上，大红处在青背景上，黄处在蓝背景上)，那么这种色彩的特征就会显得越发鲜明。

5. **形成色彩的和谐**

在第四章中已经谈到，在色轮上位置比较靠近的一些色彩相互配置在一起，可以得到和谐的色彩效果。除此以外，不同的色彩如果饱和度降低，均变为浅淡的颜色或深暗的颜色，它们相互配置在一起，也容易取得和谐的效果。

在彩色摄影中，大胆地利用黑色、白色、灰色（也包括金、银）这一类“消色”，也是构成色彩和谐的一种方法。黑、白、灰、金、银不含任何彩色成分，它们是“无彩色”，与任何色彩配置在一起，均能收到和谐的效果。

6. **构成色彩基调**

彩色摄影作品的基调，有两层含义。一种意思是指照片所赋予观众的总的情感印象，如欢快的调子、抑郁的调子、舒展的调

子等等；另一种意思是指照片的画面上所表现出来的占支配地位的主要色彩调子，如暖调子、冷调子、中性调子、高调子、低调子、红调子、蓝调子等等。本节中所要阐述的彩色摄影作品的基调，是指后者，亦即在照片上的色调特征。

有经验的彩色摄影者，在考虑和选择一幅彩色照片的色彩构成时，往往不去追求五颜六色的效果，而十分注意使画面形成一种色彩基调。这样的一些彩色摄影作品，表面上看来它运用的色彩可能不多，但整个画面的色彩构成却颇具特色，往往能给我们深刻的色彩印象，启发我们一定的情感联想，比那些杂乱无章的色彩配置具有无比的生命力。所以，我们要研究彩色摄影的基调问题。

彩色摄影作品的基调，是指照片上占支配地位的调子，亦即它的主调。

从色彩的冷暖性质上来分，彩色照片的基调可以有暖调、冷调、中性调子三种；如果从色彩的明度上区分，可以有高调、低调、一般影调几种；假若从色别上区分，彩色照片也可以构成各种色彩的基调，如红色基调、绿色基调、蓝色基调、橙色基调等等。

7. 色彩与明暗

色彩在彩色照片中固然起着举足轻重的作用，但一幅彩色照片中却不能只有色彩而无明暗。也就是说，彩色照片上的影像，是由不同的色彩和各种明暗影调共同构成的。照片上的色彩，赋予我们一种彩色视觉；照片上的影调，则体现被摄场景的立体感和空间深度感。色彩与明暗在造型功能上是相辅相成的。可以试想，假若一幅彩色照片只有一些平面的色块，而无明暗影调的变化，它产生的视觉效果必然平板无力。不言而喻，彩色摄影在表现被摄对象色彩关系的同时，还必须把它们的影调变化反映出来。这好

比国画中设色和用墨的关系。我国的传统画论中说："天下之物，不外形色而已，既以笔取形，自当以墨取色。故画之色非丹、铅、青、绛之谓，乃在浓、淡、明、晦之间，能得其道，则情态于此见，远近于此分，精神于此发越，景物于此鲜艳；所谓气韵生动者，实赖用墨得法，令光彩奕然也。"①

现代生产的彩色胶片，不论是负片或反转片，都有较大的宽容度，高密度和低密度部分的层次也比较丰富，使我们有可能大胆地运用一些较亮和较暗的影调，使彩色画面的构成更有变化，影调层次更丰富，更有艺术表现力。

【思考题】

（1）什么是色彩处理中技术上的要求？

（2）什么是色彩处理中艺术上的要求？

（3）照片的色彩处理，为什么既要有技术上的要求又要有艺术上的要求？

（4）为什么照片的色彩处理要有特点？

（5）为什么照片的色彩处理会增强艺术气氛？

（6）在彩色摄影中，色调和影调的关系是怎样的？

【实习教程】

实习四　用色彩增强画面艺术效果练习

目的：通过拍摄实习，了解用色彩增强照片艺术感染力的方法。

内容：拍摄以下彩色照片 11 幅：

---

① 沈宗骞撰《芥舟学画编》，人民美术出版社 1962 年 3 月第 1 版，第 48 页。

（1）用少量的色彩，拍摄色彩构成简明的照片两幅；

（2）拍摄用色彩突出被摄主体的照片两幅；

（3）拍摄用色彩增强艺术气氛的照片两幅；

（4）拍摄具有色彩对比效果的照片两幅；

（5）拍摄具有色彩和谐效果的照片两幅；

（6）拍摄具有某一色彩基调的照片一幅。

要求：

检查各幅照片的彩色效果，并总结这些处理色彩的方法。

方法：

最好使用彩色反转片拍摄。通过直接观察或投影放映检查色彩效果。

第六章　摄影画面色彩构成

摄影者要研究色彩的构成，要懂得色彩构成的方法，使自己的彩色摄影作品做到具有色彩配置上的特点，用这些色彩的特征去影响观众的视觉。

上面讲了色彩处理上的艺术要求，在这一章里，我们要重点介绍几种色彩配置的方法：

一、暖调构成

红、橙、黄、黄绿、红紫等色彩是暖色，我们在安排画面的色彩构成时，如果运用这些色彩（尤其是红、橙）组成画面，或者主要运用这些色彩组成画面，让它们在整个画幅的色彩上占据支配地位，自然便会得到一幅暖调画面。这种颜色的画面，具有暖色效果，能给观众以温暖、热情、欢乐、进取等情感联想。它寓意喜庆、胜利、尊严、高贵、权势、富裕、活力、健康、光明、希望等等。

欲强调被摄体的暖调效果，在拍摄和印放照片过程中，可以采取下列方法：

1. 选择或调整被摄体的色彩，多使用红、橙、黄一类的颜色，使被摄体具有暖色特征。

如图 34 这幅人像作品便是这样的例子。被摄者服装的固有色——黄色——在这幅画面中起着占支配地位的作用，从冷暖上来分类，黄色属于暖色，因而使这幅照片具有暖调特征。

又如图 35，紫红色的枫叶在画面中显得十分突出，它同样属于暖色性质，因此这幅照片也有暖调特点。

2. 在室外可利用日出或日落时的低角度阳光，使被摄体的受光面呈现暖调色彩。

如图 36，它是笔者在北美的尼亚加拉大瀑布附近拍摄的一幅照片，当时天色已晚，落日的余辉洒落在人物和景色上面，令这幅照片具有暖调性质。

3. 在钨丝灯光下，使用日光型彩色片拍摄，利用胶片所要求的色温与被摄现场照明光源的色温之间的不平衡，故意使影像出现橙红色的暖调效果。

如图 37 便是这样拍摄而成的。

4. 用灯光型彩色胶片在钨丝灯光下或日光型彩色胶片在电子闪光灯照明下拍摄，在照明灯具上加用暖色（如红、橙）的滤光纸或滤光片，使成为暖色光照明。

5. 在正常拍摄情况下，在照相机镜头上加用暖色的滤光镜。

如图 38，便是当拍摄时在照相机镜头前面加用了一片红色滤光镜，使这幅风景照片具有强烈的暖调性质。

6. 在印放照片的过程中，在印相机或放大机上增加青滤光片的密度，使照片偏红色。

二、冷调构成

与红、橙、黄相反，蓝、青、蓝绿、蓝紫属于冷色，假若我们在安排画面的色彩构成时，有意选用这些冷色（尤其是蓝、青）组成画面，或者主要选用这些色彩，让它们在整个画幅中占支配地位，我们便会得到一幅冷调照片，具有冷色视觉效果。这种色彩的照片，能给人一种寒冷、收缩、凉爽、冷静等情感联想，它象征着深邃、理智、明净、朴素、辽阔、空间等等。

在拍摄和印放照片过程中，可以利用下列方法去强调被摄体的冷调效果：

1. 选择或调整被摄体的色彩，多使用蓝、青一类的颜色，使被摄体具有冷调特征。

如图 39，杯中的液体和画幅的背景都是蓝青一类色彩，它们所组成的画面自然具有冷调性质。

2. 在黎明未出太阳时或日落以后的时刻拍摄户外风景，可得到蓝青色的冷调效果。

如图 40，是在日落之后拍摄的街景，此时已没有太阳，天空的颜色完全是冷色的。

3. 在日光下，使用灯光型彩色胶片拍摄，因照明光源的色温明显高于灯光型彩色胶片所要求的平衡色温，使拍出的照片普遍具有蓝青色调。

如图 41 便是这样拍成的。

4. 用灯光型彩色胶片在钨丝灯光下或用日光型彩色胶片在电子闪光灯照明下拍摄，在照明灯具上加用蓝滤光纸（或滤光片），使成为冷色光照明。

5. 在正常拍摄条件下，在照相机镜头上加用蓝色的滤色镜。如图 42 便是这样拍成的。

6. 印放彩色照片的过程中，在印相机或放大机上增加黄滤光片的密度，使照片偏蓝色。

三、对比构成

利用红与青、红与蓝、黄与蓝、橙与蓝、绿与品等具有强烈对比效果的色彩组成画面，能给观众很强的色彩刺激。这些色光的波长相互差别很大，我们的视觉在感受这些色光时，往往要迅速地从较短的波长移向较长的波长（或者相反），因而受到的视觉刺激比较强烈，使我们产生一种鲜明对比的感觉。摄影者可以充分利用这种对比配置色彩的方法，去强调画面色彩的多样性，或用色彩的对比去突出被摄主体。

可以利用以下几种手法达到色彩的对比：

1. 利用冷暖色的对比。如红、橙、黄都是暖色，蓝、青都是冷色，冷暖色同时出现在一幅画面中，必有强烈对比效果。

如图 43，女孩红色的服饰与蓝青色的背景形成鲜明的冷暖色对比效果。

2. 利用互补色对比。如红与青、黄与蓝、品与绿等都是互补的色彩，它们共同构成彩色画面，也有很强的对比效果。

如图 44，船只的品红色与湖水的碧绿色属于互补色的性质，使得这幅画面具有色彩对比特点。

又如图 45，图案中的黄色和蓝色是互补色，使这幅照片的色彩也有对比性质。

3. 利用明度的对比。如用深暗的色彩烘托鲜艳明亮的色彩，或用鲜明的色彩衬托某一块深暗的色彩，都能收到通过对比突出某种色彩的效果。亮色靠附近的暗色衬托显得更加鲜明，其色彩

特征表现得更加充分；暗色靠亮背景的烘托，也能使它显得突出和醒目。

如图46，茶杯及背景与红玫瑰的明度不同，暗红的玫瑰在浅淡的茶杯及背景的衬托下，对比显得十分鲜明。

4. 利用饱和度的对比。未掺杂其它颜色的标准色（光谱色），也未因受到强光照射而使颜色变浅或因照明光线不足而变深的色彩，饱和度最高；掺入了其它颜色，或因照明光线过亮、过暗而改变了深浅的颜色，饱和度降低。如果把饱和度高的色彩和饱和度低的色彩共同安排在一幅画面中，因它们之间的对比作用，会使饱和度高的色彩格外醒目突出。

如图47，气球的色彩相对比较饱和，而背景楼房的色彩非常不饱和，二者之间形成了饱和度的对比，利用低饱和度楼房的烘托，使较饱和的彩色气球显得鲜明突出。

四、和谐构成

和谐构成与对比构成的色彩效果相反，它不给人们强烈的色彩刺激，而追求色彩的和谐与协调，尽量使观者感到优雅、舒展、平静、悦目，以柔和的色调唤起人们的美感。

摄影中欲求色彩的和谐，可以利用下列方法：

1. **同类色和谐**

同一颜色，而明度不同的色彩称作“同类色”，如淡绿、绿、深绿，或者浅红、红、暗红等。它们只有亮暗（明度）的不同，而无色别上的根本差异。这样的色彩配置在一起，利用色彩之间的明暗差别和对比，表明被摄体的立体形状和轮廓特征，给观众和谐协调的感受。

如图 48，在这幅景物摄影作品中，除去棕褐色以外，没有其它色彩。这里只有亮暗的不同，没有色彩的变化，被摄体的立体感是靠棕褐色本身的明暗表现出来的。这是同类色和谐的一个例子。

2. **类似色和谐**

含有同一种色光成分的一些色彩，称为“类似色”。如红、红橙、橙、黄橙之中都含红色，称类似色。黄绿、纯绿、蓝绿之中都含绿色，也叫类似色。凡是类似色配置在一起，构成彩色画面，定能收到和谐协调的效果。

如在图 49 中，黄绿、纯绿、蓝绿色的树叶本有类似色的性质，又加上蓝灰色的背景，更显得和谐统一，赏心悦目。

3. **低饱和度和谐**

一些本来属于对比性质的色彩，如果它们各自掺入了别的色彩，或者受照明光线的影响使明度提高或降低，都会降低这些色彩的饱和度。与此同时，这些色彩之间原来具有的对比特征也受到削弱，而趋向和谐。例如，品红和绿是互补色，原具有对比的性质，但品红和绿各掺杂了别的颜色，或者变为淡品和浅绿，对比性质便减弱，呈现和谐倾向。

如图 50，画面中蓝色的披肩和黄色的长裙本来是属于对比色的性质，可是，在这里，蓝色和黄色的饱和度都很低，它们不再具有对比的色彩特性，而转为和谐，使这幅画面具有低饱和度和谐的特点。

4. **消色和谐**

黑、白、灰这些消色，与任何色彩配置在一起，都能收到和谐效果。所以，当几种对比的色彩配置在一起时，可以穿插一点黑色、白色或灰色，使它们显得和谐协调。

如图 51，就是利用黑、白、灰构成消色的环境，把胶片的色彩突出出来。

又如图 52，利用了大面积的消色（白色及少量的黑色）和小面积的橙红色相对比，不仅显得和谐，而且小块的橙红色非常突出。

以上两个例子进一步说明，消色（无彩色）与彩色（有彩色）共同配置在一个画面中，不仅仅是消色与任何彩色配置都显得和谐，而且，可以利用它本身的“灰度”去突出任何彩色的“彩度”，使得任何彩色表现得更加醒目。

五、重彩构成

若用相当饱和的鲜艳色彩或者用明度较低的深暗色彩组成画面，由于这些色彩都比较深厚，能使画面产生浓郁的色彩效果，形成重彩画面。这种配置色彩的方法，能够表现出十分强烈的色彩效果，给人们深刻的色彩印象。采用这种色彩配置方法时，如果选用饱和度高的鲜艳色彩，可以形成一般明暗的影调；倘若利用明度低的暗色组成画面则可拍出彩色低调照片。

在照片的拍摄和制作印放过程中，可运用下列几种手段，达到重彩效果：

1. 用饱和度很高、很纯正、又不过亮或过暗的色彩构成画面，利用柔和散射的正面光照明，使它不产生强烈的明暗变化，并根据这些色彩反射的亮度确定曝光量。

如图 53，人物服装的颜色非常饱和，拍摄时根据服装的颜色准确曝光，得到标准的重彩效果。

又如图 54，虽然不是用顺光拍摄的，但被摄体的色彩表现得非常鲜艳饱和，也是一幅重彩画面。

2. 在上述基础上，如果拍摄彩色反转片，根据这些色彩反射

的亮度，可以比曝光表推荐的曝光数据故意减少1/3级至1/2级曝光量，个别情况下可减少1级曝光量，使色彩表现得更加深重浓厚。

3．如果拍摄彩色负片，可在照片的印放过程中稍微增加彩色相纸的曝光时间，使显影后的色调变得稍重些。

4．运用很浓艳的色光照明被摄体。

上图54，就是这样拍摄的。在背亮面用红光照明；阴影面用蓝光照明。

5．利用较重、较暗的色彩组成画面，以便取得重彩低调效果。用彩色反转片拍摄低调的彩色画面时，应根据它的反射亮度，比曝光表推荐的数据故意减少1/2级至1级曝光量，以便使拍出的透明片呈现低调效果。若拍摄彩色负片，可在相纸的印放过程中使纸的曝光略多些，显出低调彩色的效果。

如图55，便是通过故意减少曝光得到的彩色低调画面。

六、淡彩构成

它与重彩构成恰恰相反，是利用一些颜色较淡、明度较高、不够饱和的色彩相互配置在一起，组成画面。其色彩显得清淡、典雅，能得到和谐协调的效果，给人一种平静、质朴的感受。这种淡雅照片，有时能形成高调，有时为一般调子。在淡彩照片中，并不排斥少量的、调子较重的色彩，但这些色彩所占的面积一定要小，不可破坏整个画面的淡彩效果。

拍摄淡彩照片，应注意下列要点：

1．被摄体自身应以浅淡的色调组成，或绝大部分以浅淡的色彩组成，不宜有面积较大的深色调子。

如图56，在拍摄时注意选择色彩清淡的被摄体，使画面具有明显的淡彩效果。

2. 在室外，可以利用雾蒙蒙的天气或阴天的散射光拍摄，避免照明光线所造成的阴影和投影。

如图57，是利用雾蒙蒙的天气拍摄的一幅很成功的淡彩风光照片。

3. 在室内，用柔和散射的正面光照明，尽量减少阴影及投影。

如图58这幅静物淡彩作品，便是利用室内的散射阳光拍摄的。

4. 利用照相室的专用灯光拍摄时，在照明灯具上加柔光纱或柔光纸（如硫酸纸），或用反光伞、反光板等进行间接照明，以便获得柔和的淡彩效果。

如图59，在拍摄的时候，用半透明的灯光纸蒙在照明灯具之上，使它发出的光线尽量散射，以避免明显的阴影和投影。

5. 在照相机镜头上加柔光镜、雾镜、纱网、十字镜等，使影像柔化。

6. 无论是彩色反转片还是彩色负片，拍淡彩照片时，都要使底片的曝光量略多些，以使影像的色彩浅淡。

七、高调构成

运用明度很高的色彩，如黄、白、浅橙等，配置在一起组成画面，能收到明快、晶莹、清透、悦目的色彩效果，形成高调彩色画面。这种画面中，不排斥极少量的暗色，但它们所占的面积一定要小，不能破坏整体的高调效果。

在拍摄时曝光量的掌握方面，无论是拍彩色反转片还是彩色

负片，高调彩色照片均要求曝光量稍多些。一般可比曝光表推荐的曝光数据故意增加1级至1级半曝光量，以使拍出的影像浅淡明亮。

高调彩色照片和淡彩照片有一些共同之处，都是用浅淡明快的色彩组成画面，但是，高调彩色照片要求色彩的明度更高，颜色更浅，画面显得更明亮，拍摄时的曝光量也要更多一点。

高调彩色照片的背景虽然可以纯白，但背景上适宜有一点淡淡的层次。这样，便于使背景表现出空间深度的变化，也便于利用这些淡淡的层次将被摄主体最亮的部分烘托出来。背景若纯白一片，将会失去层次的变化。

拍摄高调彩色照片，宜用散射的柔和光线照明。

如图60，我们可以看到它的影调比以上诸幅淡彩照片还要明亮，但是报纸和背景仍然保留着足够的细部，这是一幅拍得很好的彩色高调作品。

八、低调构成

选用深暗沉重、明度很低的色彩，如深蓝、绛紫等色彩组成画面，或者在一幅照片中用大面积的黑色、深灰色占据画面，而彩色部分仅占较小的面积，都能形成低调彩色效果。这样的画面，也具有重彩特征，使观者感到持重、神秘、浑厚、凝重。

在低调彩色照片中，也可以配置少量的较明丽的色彩，不过它们所占的面积不可过大，以免破坏低调效果。这些明丽的色彩在大面积深暗沉重的色彩的衬托下，往往显得极为突出和鲜明，能迅速吸引观者注目，常常变成观众审视这幅画面的视觉中心。我们可以利用这种明暗对比关系，突出画面中被摄主体的色彩。

拍摄低调彩色照片，宜采用逆光照明，使被摄体绝大部分处在阴影中，以使影调显得浑厚。在曝光量的掌握上，要比曝光表测光后所推荐的曝光数据减少1级至2级曝光量。

由于低调彩色照片的被摄主体和背景环境的影调都比较深暗，区分它们之间的层次并突出被摄主体的形状就非常重要。可以利用它们之间在亮度上的细微区别，求得明暗互相烘托，把被摄体的形状和轮廓交代清楚。

如图61和图62，都是拍摄得较好的低调彩色照片。

九、消色构成

被摄体对光源的光谱成分进行有选择的吸收和反射，吸收某些色光，反射某些色光，因而我们看到物体不同的颜色。这类色，称之为“彩色”。有一些物体则不是这样，它们对光源中的各种光谱成分等量地吸收和反射。如黑色表面吸收全部光谱，不反射彩色；白色表面等量反射绝大部分光谱，其反射光仍是白色的；灰色表面则等量地吸收各种光谱，并等量反射各种光谱，因而看上去也不是彩色的。所以，我们把黑色、白色、灰色叫做“消色”，或称“非彩色”。

消色虽然没有鲜艳的色彩，但在彩色摄影中却起着很重要的作用。它可以帮助我们使彩色照片获得下列效果：

1. 可以单独用灰色构成画面，显得典雅、别致。

如图63，这是单独用消色拍摄的一幅冬景风光照片，它充分地利用了黑、白、灰这些消色的表现力，并综合了线和面这些构图的元素，使画面表现得很有意境。

2. 黑色、白色、灰色与任何彩色相配，都能使彩色构成显得

和谐统一。

3. 消色与任何彩色相配，可以借助彩色与非彩色的对比作用，使该彩色的色彩特征更为醒目，更有色彩表现力。

关于消色的以上两点作用，我们在前面的图 51 与图 52 中已举例说明过，在这里请再看一看图 64 这幅静物画面。由于灰色和白色这些消色背景的烘托，杯中的黄色液体和红色的花瓣显得格外醒目，这便是消色对彩色的烘托作用。

4. 由于画面中运用了消色，可使色彩的构成显得简明，能将观者的注意力集中在仅有的那些彩色之上。

十、利用重点色块

当一幅照片的整体色彩统一在某种颜色基调之中时，如果能够在这种统一的基调中安排上小块其它色彩，这些小块色彩因受到大面积背景色调的烘托，能显得十分鲜明突出，使整个画面的色彩活跃起来。由于这些小块颜色带来的色彩变化，使照片上的色调显得丰富。

重点色块在画面中的运用，一般情况下是在晦暗的背景中或冷调的背景中安排少量的暖色色块，如红、橙，使它从背景中突出出来。这是因为，暖色是“前进色”，在画面上易于造成视觉上的跳跃感。但是，有时也可以利用冷色作为重点色块，如蓝、青、蓝绿。这些冷色虽比暖色色块的效果显得稍弱，但它们的色彩饱和度高时，也能收到很好的效果，尤其是在一幅灰色居支配地位的画面里，安排上一点冷色色块，视觉效果非常协调。

图 64 是重点色块利用得非常好的一个例子。阴雨绵绵的古长城顶上，显露出一把那么鲜艳的雨伞，它的醒目的颜色立刻使画

面活跃起来；它打破了环境的沉闷，将观众的视线马上吸引过来，成为整个画幅的视觉中心。

十一、利用彩色前景

为了充分发挥色彩在摄影中的造型表现力，不仅要考虑一幅画面中色彩的相互配置所产生的视觉效果，还可以利用色彩在画面构图上能够起到的作用。例如，有时用色彩醒目的前景，可以直接强化构图，增强彩色照片的艺术表现力。

彩色前景在画面中所处的位置十分灵活。可以在画面的一角，在画面的一边，或者画面的两个角、两个边；可以在画面的左侧、右侧，也可以在画面的上缘或下缘；也可以穿越或框起整个画面，通过前景拍后面的景物。

能在画面中用作前景的物体也是多种多样的，比如树的枝叶、草丛、岩石，建筑物的飞檐、拱门、画栋，甚至篷帆的一角、室内陈设的局部等等，只要它们的色彩有助于画面的构图，拍摄时均可利用。

图 65 便是利用彩色前景的例子。红黄相同的棚顶，吸引了观众的视线，并增强了画面的空间感。

前景在画面中的虚实也可由您选择。可以拍成前景与被摄主体都清晰；也可以使主体清晰，前景模糊，利用它们的虚实对比突出主体；甚至有时也可拍成前景清晰，而被摄主体稍模糊，赋予观者一种新颖的感觉。

在运用彩色前景时，一定要注意前景形状的美。因为前景最靠近照相机镜头，在画面中容易显得很突出，其本身形状的美很重要。不美的彩色前景应避免选用。

十二、利用彩色背景

在摄影中控制色彩构成的另一种方法是仔细地选择背景，可以利用某种有特点的色彩，让它充满整个背景。背景可以是彩色的，也可以是消色（非彩色）的。如果背景的色彩与被摄主体的色彩能形成一定的对比，被摄主体会被更鲜明地强调出来。例如主体的色彩鲜明时，宜用消色的背景或互补色的背景；主体为消色，则宜用彩色的背景；主体是亮调时，应该用较暗的背景；主体是暗调时，要用较亮的背景。当然，这是运用背景的一般规律，在追求某种特殊效果时，可以打破这些规律。

如图66，就是利用彩色背景突出消色主体的例子。

背景的色彩强烈影响画面的气氛。如果主体和背景的色彩有强烈的对比特点或和谐性质，都可以使画面富有色彩的感染力。所以，在考虑画面的色彩构成时，绝不可忽略背景的表现力和它的造型作用。

【思考题】

（1）有哪一些方法可以构成暖调彩色画面？

（2）有哪一些方法可以构成冷调彩色画面？

（3）有哪一些方法可以构成色调对比的彩色画面？

（4）有哪一些方法可以构成色调和谐的彩色画面？

（5）拍摄重彩画面要注意什么问题？

（6）拍摄淡彩画面要注意什么问题？

（7）拍摄高调彩色照片要注意什么问题？

（8）拍摄低调彩色照片要注意什么问题？

(9)“消色”在色彩构成中有哪些积极的作用？

(10) 怎样利用重点色块？

【实习教程】

实习五　摄影色彩构成练习

目的：通过拍摄实习，练习各种色彩构成的方法。

内容：拍摄以下彩色照片 19 幅：

(1) 暖调构成的彩色照片两幅；

(2) 冷调构成的彩色照片两幅；

(3) 色彩对比构成的照片两幅；

(4) 色彩和谐构成的照片两幅；

(5) 重彩构成的照片两幅；

(6) 淡彩构成的照片两幅；

(7) 高调构成的彩色照片一幅；

(8) 低调构成的彩色照片一幅；

(9) 消色构成的彩色照片两幅；

(10) 利用重点色块的彩色照片一幅；

(11) 利用彩色前景的照片一幅；

(12) 利用彩色背景的照片一幅。

要求：每幅照片要有色彩构成的鲜明特点，应符合命题的要求。

方法：最好使用彩色反转片拍摄，通过投影放映或直接观看、分析色彩效果。

第七章　照明与光线平衡

强烈的直射阳光会使被摄体色彩的饱和度有一些损失，彩色片更适合于朦胧阳光照明。过大的照明反差应适当调整。可以充分利用现有光和恶劣天气拍摄彩色片。混合照明光源的色温一般应该统一。

对彩色摄影的照明光线来说，与黑白摄影相比，有两方面的问题更要引起摄影者的注意：一是照明光线的色温；二是照明反差。关于光线的色温，我们在第三章里已经谈及，这里再阐述一下照明光线的反差。

虽然在彩色照片上可以大胆运用明暗，但毕竟黑白胶片与彩色胶片对照明的要求有一些不同。当您将再现出很好的色彩效果作为创作上的第一要求时，一般适合使用较小的照明反差。尤其是彩色反转片，它的宽容度比彩色负片小，它所能够记录的影调范围，一般不超过1：50，使用小一些的照明反差就更为有利。现代彩色胶片虽有很好的宽容度，可以用侧光或逆光不加辅助光线拍摄，甚至在彩色照片中大量运用暗影及黑调子，故意追求大反差，但有些时候、有些题材，还是要追求丰富的影调。比如拍摄中近景人像、拍摄静物、拍摄广告等等，过大的照明反差会使被摄体暗面的色彩受到损失，失去细部和质感。所以，在彩色摄影

中，更要注意被摄体的反差。

一、照明与被摄体的明暗反差

被摄体的反差，是由照明反差和被摄体的固有反差决定的。任何被摄体，都有一种固有的反差，即其本身各部分最大反光率和最小反光率的比值。比如一个女孩，身着白外套和黑毛织物裙子，白外套可能反射出受光之85%，而裙子的反光率未必超出2%。假若人物处在均匀的照明之下，被摄体的明暗反差将是85：2，约为40：1。一般说来，任何场景的反差不会超出这个比例。

但是，被摄体的固有反差还受照明反差的影响。晴天室外的自然光线是由太阳发出的“阳光”和天空反射的“天光”共同组成的。阳光照明被摄体的亮面，天光照明阴影面。如果该女孩站在侧光下，外套的亮面受到阳光照明，亮面更亮；而裙子的阴影部分只受到天光照明，显得更暗。如果阳光的亮度是天光亮度的5倍，此时，被摄体总的明暗反差则是40：1乘5，将是200：1。这是胶片要记录的总反差。照明反差有时要超过5：1，所以，被摄体的反差常常会超过胶片所能记录的影调范围，需要对照明光线加以调整，使它与胶片所能记录的影调范围相平衡。

上面已经谈到，被摄体的明暗反差是由照明反差和被摄体的固有反差决定的，就被摄体的固有反差而言，虽然室外的景物一般的平均反光率大约为12%，但是，某一些被摄体，如明亮的地面、浅色的建筑物、浅色的植物等，反射出来的光线会更多一些。而比如绿色的丛叶、人物深色的服装以及暗调子的建筑物等等，反射出的光线却很少。反光能力的大小，是被摄体自身一种显著的特征。这两种因素——被摄体各部位的反光率和照明反差，决定

着被摄体总的反差，或称做“亮度范围”。

二、照明对色彩饱和度的影响

业余摄影者往往认为，天气越晴朗越适于拍摄彩色照片，他们觉得，在强烈的直射阳光下，被摄体的颜色显得鲜艳，认为它们的色彩饱和度高。其实，这种认识很不准确。在第三章中我们已经谈过，在很晴朗的直射阳光下，由于照明反差大，被摄体的受光面太亮，阴影面太暗，被摄体亮面的色彩在很强的直射阳光照明下会显得较浅，色彩的饱和度会受到影响；而被摄体阴影面的色彩，又因为阴影太重而使色彩显得过深，也降低了它的色彩饱和度。所以，欲追求良好的色彩饱和度，虽然要晴天的光线，但是又不宜于光线太强，最好是空中有薄云时的朦胧阳光。

三、控制照明反差

在彩色摄影中，控制照明反差的办法，主要有以下几种：

1. 利用散射光

如室外的朦胧阳光、室内用灯光纸滤过的人工光以及电子闪光装置发出的光线，都属于软光的性质。因为这些光线柔和而散射，在它们的照明之下，被摄体的受光面和阴影面形成的照明反差低，能使被摄体的受光面和阴影面都表现出很好的色彩，并表现出丰富的细部。

在室外，当直射阳光被一层薄薄的大气或雾霭扩散的时候，在室内，当直射灯光被滤光纸过滤后，光线变得散射，被摄体的投

影变得柔和，投影的轮廓不十分明显，受光面和阴影面的色彩细致丰富，色彩的饱和度高。

如果大气中有厚厚的雾，或在阴天的时候，照明光线更加柔和，此时，被摄体的影调虽然平淡，但色彩仍然浑厚，具有一种特殊的气氛。

2. **利用反光**

利用反光工具或周围环境的反光，可以有效地减弱侧光和逆光照明下被摄体的明暗反差。能将光线反射到被摄体上的任何表面都可起到反光工具的作用。使用反光工具比使用闪光灯作辅助照明的长处是，它的光线效果能够直接地用人眼看出来，在拍摄之前可以对它进行调整。反光工具的颜色应是中性的，如白色、银色，以免使被摄体的阴影部分产生偏色。当然，假若有特殊需要，有时也可以用带色的反光工具。

①周围环境的反光

中性色的周围环境，如浅灰色或白色的墙壁，可以被用来做为反光工具。白雪能将大量的散射光线反射到被摄体上面，对提高被摄体阴影部分的亮度和减弱照明反差是很有利的。海滨的景物，尽管在明朗的阳光下，阴影部分也能表现出一定的细部层次，因为沙滩具有很强的反光能力。晴朗天空中大面积的白云，也能起到很好的反光作用，而使被摄体的阴影部分得到一定的照明。由此看来，可利用的周围环境的反光是很多的。

②光泽反光工具

抛光了的金属反光板或镜子，能够反射出大量的光线，因此较适用于从离被摄体较远的地方反射光线，去照亮暗的背景（如树干、绿色的叶丛等），以取得光线平衡，使这部分的影调不至于完全失去层次，或者用影调的变化将前后景物区分开来。

③铝箔反光板

将铝箔（俗称银纸）固定在一片木板或硬纸板上，能作为很理想的反光工具。这种反光板所反射出的光线比光泽反光工具稍微柔和一些。它产生的反光虽然有一定的方向性，但是比抛光的金属反光板和镜子产生的反光更散射一些，投影也没有那么明显。对于拍摄近景人像来说，这种反光板大约有60—70厘米见方也就够用了。

反光板一般不宜放在地面上使用，因为，从低角度反射出来的光线，照射到被摄者面部上，会显得光线效果很不自然。所以，反光板适合举高一点，至少宜处在被摄者头部同等的高度。

④不光滑的反光物质

如白纸、白硬纸板，甚至白布、白床单等，也可起到反光的作用。它们反射出的光线是散射的，并且只有将它们靠近被摄体时，才能发挥反光的效力。因为这种不光滑材料的反光性能较低，所以摄影者往往在缺乏其它的反光工具时才使用它们。不过，它们反射出的光线柔和而均匀，能获得很好的效果。

⑤反射照明

反射照明是指照明灯具不直接对向被摄体，而将它们发出的光线投向室内的墙壁或天花板，使光线从墙壁或天花板反射回来，然后投射到被摄体上面。这种反射回来的光线，非常柔和，而且照明的面积大，是室内拍摄一种很理想的光线。不过，用作反光的表面，应是白色的，或极浅颜色的，如果反光表面有明显的颜色，将会使被摄体产生偏色。

3. 用闪光灯做辅助照明

电子闪光灯发出的光线接近日光，色温为5500k，是直射阳光下很好的辅助照明工具。用闪光灯做辅助照明光源，它发出的光线比反光板均匀，照明的面积也比反光板大一些。而且，可以把闪光灯直接装在照相机上面，由摄影者自己操作，不需助手协助。

这是它的优点。但是，闪光辅助照明的光效在拍摄时却无法用眼睛看出，闪光的强弱、光比的大小，全靠摄影者对辅助闪光知识的了解和经验去掌握。

在直射阳光下用闪光灯做辅助照明，最主要之点是控制阳光与闪光的光比。此时，阳光的强度是既定的，所以，控制光比，实际上就是控制辅助闪光的亮度。如果辅助闪光的亮度太强，则极易破坏原有阳光的照明效果，使被摄体的立体感受到损失，而且显得光线效果很不真实。假若辅助闪光的亮度不够，则起不到辅助照明的作用，使被摄体的阴影部分表现不出丰富的细部层次，色调也受到影响。所以，用闪光灯做辅助照明时，控制光比是很重要的。

控制光比的方法，根据你使用的闪光灯的类型而有所不同，下面分别介绍：

1. 自动闪光灯辅助照明操作方法

①使用您的照相机所能同步闪光的最高快门速度，通过“内装式”测光系统（或手持的独立式测光表），近测被摄体的受光面，根据受光面的亮度值选出正确曝光所要求的光圈，例如 f/11，就将照相机镜头的光圈调到 f/11。

②对焦，并依据照相机镜头上的距离标尺，查出照相机到被摄体的距离，例如 3 米；

③现在，您已经有了正确曝光所需要的两个参数——光圈和距离。将你的电子闪光灯调好胶片感光度刻标，并选用手控模式（M 挡），再转动它的“发光比率”刻度盘，直至所需要的距离（3 米）显示在所需要的光圈值（f/11）上面；

④然后，根据您自己对被摄体光比的要求，再将“发光比率”收小到相邻的一挡或两挡，镜头上 f/11 的光圈不要更改，便可以拍摄了。例如，当 3 米的距离显示在 f/11 的光圈上面时，“发

光比率”指明为全光（FULL），就将它收小一挡，转到“1/2”挡拍摄，此时，被摄者面部的光比为 1∶2；若将“发光比率”收小两挡，用 1/4 挡拍摄，光比则为 1∶4。

2. 非自动闪光灯辅助照明操作方法

①先根据所用胶片的感光度和闪光灯至被摄体的实际距离，在闪光灯的曝光推算盘或曝光指示表上找出正确曝光应使用的光圈号码，如 f/11；

②比找出的光圈号码收小一挡，调定照相机镜头在实拍时使用的光圈，在此例中应为 f/16；

③用照相机的“内装式”测光系统，近测被摄体亮面的反射亮度，求出当镜头光圈为 f/16 时正确曝光应选用的快门速度（需在闪光同步范围之内），便可以拍摄了。这样，光比为 1∶2。如果您希望 1∶4 的光比，则可以将拍摄时实际使用的光圈再收小一挡，改为 f/22，再配以适当的快门速度；假若镜头的最小光圈只有 f/16，你可以仍用 f/16 和原来的快门速度拍摄，而在闪光灯上蒙一层手绢，降低辅助光的亮度。

四、利用恶劣天气

业余摄影爱好者往往喜欢选择阳光明媚的天气拍照，他们认为晴朗的天气光线好，容易获得拍摄上的成功，而尽量避开阴、雪、雾、雨、风暴等在他们看来是不好的天气。其实他们并未认识到，当这些恶劣的天气来临时，常常出现气氛非常生动的自然景象，不少非常成功的摄影作品，便是在这种坏天气拍摄出来的。尤其是，彩色片可以记录下这些特殊气候条件下动人的色彩关系，表现出特有的色彩气氛。所以，在这些天气里，你绝不可收起照相机，要

善于捕捉那些在不寻常的气候条件下出现的动人景色，不失时机地将它们记录在你的胶片上。

在恶劣天气里，照明情况、大气状态或基调上的任何变化，都需要另外一种拍摄方法。下面列举一些天气情况，阐明应如何处理和利用它们。

1. 阴天

阴天的光线显得很平，色彩的饱和度降低，并微带蓝色。实际上，在这样的条件下，拍出优秀的照片是很容易的，可用一块天光滤光镜去校正过多的蓝色，它不需要增加曝光。天光镜有助于消除阴天中人物肤色带蓝的调子。

在阴天，远处的景物由于丧失了亮面和阴影面的对比，就特别显得沉闷。你若想在阴天拍摄风景，要记住，天空会再现得很不好。要选择一个尽量少带天空的角度，并且利用像树的枝叶这类前景去遮挡一下大面积的天空。

2. 雨

雨天拍的照片与阴天完全不同。雨天反光较多，加上由于潮湿的关系，许多被摄体的色彩显得浓郁。比如，落叶在阴天可能显得没有生气，而在潮湿时却富丽多彩。

要保护照相机免受雨淋，有把伞是很方便的。落在镜头上的一滴雨，能毁掉一张照片。起码要用一个长一点的遮光罩来保护镜头。像滤光镜那样的透明玻璃作的“保护镜”，可买来作保护镜头用。也可用一只洁净的塑料袋，口朝下把照相机罩起来，从下面伸进手去。在侧面开一个口，把镜头伸出去。

拍摄正下着的雨点，必须衬在暗背景上，光线必须来自雨的侧方和后方（也就是向着照相机投射过来）。

下暴雨时，远处的景色相当沉闷，最好是选择中等距离和特写物体拍摄，诸如树木、簇叶的纹理、反光的岩石，都显得生动

5

诱人。此外，还请留心色彩丰富的雨伞、在雨水中玩耍的孩子以及其它动人的画面。

3. 雾、霾、霭

许多成功的彩色照片之所以优美动人，其主要起作用的因素是有效地利用了大气透视。技巧娴熟的摄影家经常利用大气透视去创作艺术照片，而许多情况下，被摄题材却没有什么超凡之处。

雾和霭形成不同的层次，产生深度感；它们具有一种柔和的特性，使黑白照片更吸引人。在彩色摄影中，雾、霾和霭能形成特别漂亮的效果。照明是柔和的，色彩有点灰，形成一种梦幻般的景色。这种效果，在晴朗的阳光下是难以获得的。

雾、霾及霭还有另外的优点，它们可以把照片背景上不想要的细部掩盖起来，而把注意力集中在主体之上。

有两种类型的雾：浓雾和薄雾。浓雾基本上靠近地面，对照度有明显的影响，经常需要多曝光。薄雾对阳光效果的影响很小，实际上，光线的散射很强，以至于薄雾起了巨大的反光板的作用，而照度可能很容易超过晴朗天气一级光圈。

4. 雪

拍摄地面的雪不难，尤其在有阳光的时候。只需根据雪的亮度调整好曝光，拍摄就成。而拍摄空中飘落的雪花，则有另外的问题。举个例说，雪花粘在镜头上就是很别扭的事，不管它是否被融化，拍出来的照片也成不了杰作。

若在下雪时使用闪光，会拍成许多白茫茫的斑点，靠近镜头的雪花会反射出光线，而且总是模糊。如果不喜欢这些白斑，就得站在有遮掩的地方，使你与被摄主体之间不致有雪花飘落。

要拍好暴风雪是困难的。天气看上去常常沉闷得使人扫兴，几乎没有飘落雪花的迹象。

为了把飘落的雪花尽量拍清晰，要选择暗背景，光线要来自

一侧。要拍出长长的雪花线条，就得用足足一秒的慢速度曝光。当然，还得用三脚架，并且被摄体是静止的。假若无法把光圈缩小，还需要在镜头上加用一块中性灰密度镜。

5. **风暴**

一些极为壮观的室外风景照片，拍摄的却是一些很平凡的场景。照明效果如此富有戏剧性，以致使被摄体、构图比较起来不知怎么就无关紧要了。在风暴前后，当太阳的金色光芒与风暴云层的深蓝灰色交相辉映时，尤为如此。

这种大自然的光线转瞬即逝，拍摄要迅速。这时如果确实有太阳，曝光须和晴天差不多。不要让乌云欺骗了你的眼睛——你想使它们动人，但假若曝光过度，就不能做到这一点。

美丽的彩虹总是给人留下难忘的印象。稍微曝光不足一点，彩虹在照片上表现得最好。因此，要比曝光表所提示的曝光少半级。

若想当闪电正在空中闪现的时候把它拍摄下来，在白天是不行的。在夜间，情况就不同了。那时，可以长时间把快门打开，记录下一条或数条闪电。

拍摄夜间闪电，用多大的光圈，取决于总的照明，而不是根据闪电本身的光亮。任何大小的光圈，实际上都能把闪电拍摄下来。当强闪电出现时，选择适当的光圈，曝光 10～15 秒为宜。如果闪电不怎么频繁，曝光时间还可以长一些。需要用三脚架或其它牢固的支撑物。

五、利用现有光

现有光摄影，包括凡是用现场原有的光线而不是由摄影者另加的光源拍摄的照片。因此，现有光不仅仅是自然光，或者室内

或者室外，凡是被摄场景中现有的人工光线，以及进入内景的任何日光，都是现有光。

现有光包括台灯和壁灯、天花板灯光、荧光管、聚光灯、霓虹灯招牌、窗子、天光、蜡烛、壁炉以及其它现场原有的光源发出的光线。换言之，现有光是家中、学校里、博物馆、饭店、舞台演出以及礼堂中形成的一种光线类型。黎明或黄昏以后的室外景色，也属于现有光情景。

1. 现有光拍摄的优点

现有光拍摄的照片看上去更加逼真，光线气氛更加真实，尤其用彩色胶片拍摄，更能记录下这种真实的气氛。因为它没有改变被摄场景中的照明情况，不像闪光灯或摄影灯光拍摄的照片显得人工气和不自然。

用现有光拍摄，也能提供给您额外的便利。它使您能够拍摄那些用其它照明技术所不能拍的照片。例如，当拍摄球类比赛或舞台演出时，用闪光灯就不合适。不仅仅是因为闪光灯会打扰其进程，还由于它的光线常常不能射得很远，以充分照亮被摄体。然而，这些场景常被现有光很好地照明，而且用这种光线能把它拍摄下来。

用现有光拍摄，花费不多，而且方便。不必考虑附属照明器材，你可以集中精力去摄取最佳的照片，有较大的活动自由。对摄影者来说，人们真心喜欢用现有光拍摄，因为他们不至于受到闪光灯或明亮的照相灯光的打扰。其实，他们可能尚未注意到你在拍摄照片，便于抓到生动自然的表情。

2. 器材和胶片

利用现有光进行拍摄，由于它的亮度较低，为了获得足够的曝光量，往往要用较大的光圈和高感光度的快片，照相机镜头的最大有效孔径要大一些，甚至要用慢速度拍摄。

使用快片，对现有光摄影有很多优点。它不仅可以帮助您在暗弱光线下手持照相机拍摄能获得足够的曝光量，而且便于用较快的速度去拍摄动态。尤其当您使用长焦距镜头手持照相机拍摄时，可以使用较高的快门速度以避免照相机振动，这一点是十分必要的。此外，用较小的光圈还可以获得较大的景深。

3. 室内现有光摄影

室内现有光总的说来有四种不同的类型：第一类是窗外无直射阳光，室内主要由窗子透进来的天空散射光线照明，光线比较柔和；第二类是窗外的直射阳光直接照到室内，使室内景物甚至人物身上产生了很强的亮斑，但阳光照射不到的地方则显得较暗，明暗反差较大；第三类是室内景物主要靠窗外进来的自然光照明，但天花板上、墙壁上有较亮的吊灯或壁灯，灯光的附近亮度较高，离灯光较远的地方亮度很低。这一类光线，明暗反差也很大；第四类是完全由灯光照明的室内环境，如荧光灯（日光灯）照明的室内、钨丝灯照明的剧院、体育馆、礼堂等等。这一类光线基本同于灯光摄影的特点。

采用第一类室内现有光拍摄，由于光线柔和，能够得到很舒适的散射光线效果。在这种情况下，可以打开所有的窗帘，使被摄体处在顺光或侧光照明的条件下拍摄；假若拍摄人物，一般要尽量避免采用逆光，以免脸部过于晦暗。

第二类室内现有光，由于有室外的直射阳光照到室内，明暗反差太大，不宜把被摄体放在阳光直接照到的地方拍摄，可以使被摄体离窗远一点，受不到直射阳光的照射，并利用周围墙壁的反光辅助照明被摄体的阴影部分，达到合适的光比。

第三类室内现有光也是反差太大，有灯光的地方亮度较高，照明较好，但室内其它部位则较暗，如果把天花板或墙壁上的灯光也拍入画面，明暗反差更难以平衡。在这种情况下，对室内比较

暗的部位需另加灯光照明（严格来讲，另加了灯光，已经不属现有光摄影了），或者用渐变滤光镜把天花板或墙壁上灯光的亮度压暗。

在室内拍摄彩色片，如果需要用另外的钨丝灯辅助照明时，还会遇到光源色温不平衡的情况。如果用日光型彩色片拍摄，受钨丝灯光照明的部分会偏橙黄色；假若用灯光型彩色片拍摄，为日光照明的室内环境会发蓝色。遇到这种情况，可以在钨丝灯前面蒙上淡蓝色的灯光纸，使钨丝灯的色温提高，与日光照明的部分相平衡，便能获得满意的色彩效果。

第四类只有灯光照明的室内现有光，照明光源的色温是统一的，如果拍摄彩色片，可用灯光型胶片拍摄。在这种光线条件下拍摄，因为亮度较弱，测光表或照相机的测光系统往往不起作用，需要依靠自己的经验估计曝光。假若使用感光度高的快片，会带来很多有利之处。

在荧光灯照明的室内拍摄彩色照片，容易出现讨厌的偏色。用日光片拍摄，会出现偏红绿的调子；用灯光片拍摄，则会偏蓝绿调子。在这种情况下，应该在照相机镜头前面加用很淡的青、品滤光镜（用于日光片）或品、黄滤光镜（用于灯光片）。

4．**夜间室外现有光摄影**

在夜晚利用现有光拍摄照片，如灯光照明的街景、建筑物、橱窗、节日的灯饰、建设工地等等，常能获得美妙的景色。实际上，拍摄现有光夜景照片并不难。严格说来，并没有绝对准确的曝光：曝光多一些，阴影部分有更多的细部，但高光部分会损失一些层次；曝光少一点，亮部的层次和色彩较好，而阴影部分的层次损失一些。这可根据您的拍摄意图加以取舍。

拍摄夜晚的现有光照片，最好的时刻是在天色全暗下去之前。一方面这时的天空还有一点微弱的亮度，可以把被摄体的轮廓形

状衬托出来，使天空的层次有所变化；另方面，在彩色摄影中，天空中浓的蓝色或橙色的余辉在照片上会形成富有表现力的背景。

六、混合光照明

用现有光虽然可以拍摄出很真实、很有气氛的照片，但有些情况下也会遇到仅用现有光还难以达到照明要求的情形，或者阴影部分过于深重，或者被摄主体光线太平板。遇到这种情形，则需要略加人工光线作辅助。尤其当拍摄以人物为主的室内照片时，人物的光线效果往往比较重要，常常需要另加人工光略微修饰一下。当室内的现有光为日光照明时，如果另加人工光作辅助照明，就必然遇到光源色温不统一的问题：日光的现有光为高色温，人工光的辅助光为低色温。这种不同色温的照明光线共同在一个被摄场景中使用，称为“混合光照明”。

混合光照明的具体布光方法主要有三种：

1. 用现有日光作主光，完成基本的照明任务，勾画出被摄体的基本形态；用人工光作辅助光，提高被摄体阴影面的亮度，求得合适的明暗反差。这种照明方法，适合于窗子有比较明亮的光线投射到被摄体上的时候使用。

2. 用人工光作主光，现有光做辅助光，用人工光去提高被摄体亮面的亮度，增加画面的影调反差。这种照明方法，适合于室内的自然光比较平淡，被摄体明暗反差低弱时使用。

3. 用人工光作主光和辅助光，仔细照明被摄主体，用室内现有光照明背景环境。这种布光方法，往往是在被摄主体要求具有较完美的光线效果时使用。

室内现有光与人工光（灯光）混合照明时，必然会遇到光源

色温不统一的问题。可以利用以下方法解决：

①如果房间的窗子不多，不高，可以在窗子外面蒙上黄颜色的透明纸（或透明薄膜），降低窗子进来的自然光的色温，使它的色温与钨丝灯的色温接近，用灯光型彩色片拍摄。

②如果房间的窗子太高、太多，蒙纸不便，可在钨丝灯前面蒙上蓝色的透明纸，升高灯光的色温，使它与窗子进来的日光的色温接近，用日光型彩色片拍摄。

【思考题】

（1）为什么漫射阳光是彩色摄影最理想的光线？

（2）照明条件对色彩的饱和度有什么影响？

（3）调整照明反差，有哪些主要的手段？

（4）利用恶劣天气拍摄彩色片，有什么特点？

（5）现有光摄影有什么优点？

（6）使用混合光照明，如何求得光源色温的统一？

【实习教程】

实习六　照明与光线平衡练习

目的：通过拍摄实习，对彩色摄影的照明条件加深理解。

内容：拍摄以下彩色照片 13 幅：

（1）用强烈的直射阳光拍摄侧光照明的近景花卉一幅；

（2）用漫射阳光，拍摄与上一作业同一的花卉近景照片一幅；

（3）在强烈的直射阳光下，拍摄侧光照明的近景人像一幅；

（4）在侧光照明下，用反光板进行辅助照明，拍摄与上幅作业同一的人像近景照片一幅；

（5）在侧光照明下，用闪光灯进行辅助照明，拍摄与上幅作业同一的人像近景照片一幅；

(6) 利用恶劣天气，拍摄彩色风景照片两幅；

(7) 利用室内夜晚的现有光，拍摄室内环境彩色照片两幅；

(8) 利用室外的现有光，拍摄夜晚街景彩色照片两幅；

(9) 利用混合光照明，使色温统一，拍摄室内人像两幅。

要求：

将（1）、（2）两幅作业进行对比分析，检查强烈的直射阳光和漫射阳光对被摄体色彩再现的影响。

将（3）、（4）、（5）三幅作业进行对比分析，检查反光板和闪光灯的使用结果是否恰当。

总结利用恶劣天气摄影的经验。

总结现有光摄影的经验。

检查混合光照明下色温统一的效果。

方法：最好使用彩色反转片拍摄，通过投影放映或直接观察，检查拍摄效果。

第八章 滤光镜与画面色彩效果

滤光镜可以极大地丰富彩色摄影的表现力，尤其对于拍摄彩色反转片来说，滤光镜是必备的摄影附件。摄影者要善于在彩色摄影中使用滤光镜。

一、再现被摄体的色彩

不同的照明光源发出之光线的颜色并不一样，以日光来说，早晨和傍晚的阳光就比中午的阳光含有更多的红色；阴天时的光线也比晴朗天气的光线含有更多的蓝色。如果以日光和室内的钨丝灯光相比，日光则含有较多的蓝色，钨丝灯光含有较多的红色。被摄体处在阴影中所接收的光线的颜色和位于直射阳光下所接收的光线的颜色也不一样：前者含有较多的蓝色调子，后者则接近白色。所以，在彩色摄影中，欲表现好被摄体的色彩，必须考虑到照明光源本身的颜色。如果要精确地再现被摄体的原有色彩，照明光源必须符合胶片所要求的平衡色温。否则，便要用滤光镜校正。对于拍摄彩色负片来说，由于它在印放过程中还可以调整照片的颜色，所以，当光源的颜色不符时，在拍摄时可校正也可不校正（校正则效果更佳）。但拍摄彩色反转片时，由于它不再经过

印放校色的过程，而是经过显影直接获得一张底片，若光源的颜色不符，则必须在拍摄时校正。

彩色摄影用的滤光镜，根据其不同的用途分作三类：彩色校正滤光镜、彩色转换滤光镜、彩色补偿滤光镜。

1．彩色校正滤光镜

它主要是当照相机里装的彩色胶片的类型基本符合照明光线的性质（如日光型彩色片在室外自然光线下使用；灯光型彩色片在钨丝灯下使用），但是照明光源的色温或多或少与胶片所要求的色温不完全平衡时使用。这类滤光镜有两种颜色系列，一种为琥珀色，一种为淡蓝色。前者能降低色温，使照片的色调转暖一点，如天光镜、1A、81A、81C、W2、W4、W8、A2、A4、A8等滤光镜，属于此类。后者能提高色温，使照片的色调变冷一些，如82C、C3、C4、C8、B2、B8等滤光镜，属于这一类。

天光镜是彩色校正滤光镜中颜色最淡、彩色校正效果最微弱的一种。这种滤光镜，本身有淡淡的琥珀色，可以使拍出的画面的色彩略微转暖，适合在大面积的天光照明下拍摄时使用。

图67和图68是加用与不加用天光镜的例子。图67是未加天光镜拍摄，图68是加用天光镜拍摄。我们可以看到，在这两幅对比的画面中，后者的色彩比前者略转暖了一些。

81C（或W4）是颜色比天光镜略深的彩色校正滤光镜，它的主要用途是，当阴天以及在树荫下拍摄时，被摄体的影像会带有过多的蓝色调子，使用这种滤光镜，可以消除这些多余的蓝色调子。当然，在任何条件下，只要您希望画面的颜色转暖一点，便可以使用这种滤光镜。

图69和图70是未加和加用81C滤光镜对比的例子。我们可以看到，在加用这种滤光镜后（图70），画面的色彩明显转暖。

与81C相对应的彩色校正滤光镜是82C（或C4），它是浅蓝色

的，能使画面的色彩转冷。如果被摄体原来的色彩如图 70 那个样子，那么，加用 82C 以后，画面的颜色可以变成图 69 那样。

2. **彩色转换滤光镜**

它也有两种颜色系列，一种为琥珀色，一种为蓝色，它们的颜色比彩色校正滤光镜深一些。这一类滤光镜，在照相机里装的彩色胶片的类型与照明光线的性质完全不适应时使用。琥珀色的彩色转换滤光镜供灯光型彩色胶片在日光下拍摄使用，以降低照明光源的色温，使它与灯光型彩色胶片所要求的色温相平衡。如 85B、W12、A12 等滤光镜属于此类。蓝色的彩色转换滤光镜供日光型彩色胶片在钨丝灯光下拍摄使用，使它与日光型彩色胶片所要求的色温相平衡。如 80A、C12、B12 等滤光镜属于这一类。

如图 71，是灯光型彩色反转片在日光下拍摄的结果，由于日光的色温对灯光片来说显得太高，所以拍摄出的画面明显偏蓝。图 72 是加用 85B 滤光镜校正后拍摄的结果，多余的蓝色被去掉。

图 73、74 是在钨丝灯下用 80A 滤光镜校色的例子。图 73 是日光型彩色反转片在钨丝灯光照明下拍摄的结果，由于钨丝灯的色温对日光片来说显得色温太低，画面明显偏橙红色；图 74 是加用 80A 滤光镜校正后的例子，再现出被摄体原有的色彩。

3. **彩色补偿滤光镜**

它有淡红、淡绿、淡蓝、淡黄、淡品、淡青六种颜色系列，每种颜色又有深浅略有差异的一系列滤色镜。如柯达彩色补偿滤色镜在以上六种颜色中各有.025、.05、.10、.20、.30、.40、.50 七种密度。这种滤光镜，是摄影者对画面的色彩有特殊精确的要求时用来较精细地调整胶片在拍摄时的色彩平衡使用的。比如，专业工作者希望画面偏于某一种色彩，或买来一批彩色反转片，通过试拍，看一看色彩平衡如何，假若稍微偏色，就可以选择适宜的彩色补偿滤光镜调整。比如，稍微偏绿，就用一块淡品色的彩色补

偿滤光镜去校正它；稍微偏蓝，就用淡黄色的彩色补偿滤光镜校正。

图75至图79这一组照片，便是彩色补偿滤光镜拍摄的结果。

此外，在荧光灯（日光管）下拍摄出现的偏色现象，或者复制彩色片时出现偏色等等，也可以用这类滤光镜进行调整。

二、创造性地处理色彩

使用彩色滤光镜的目的是对照明光源的色温进行调整，使它与胶片所要求的色温平衡，以求准确地再现被摄体原来的色彩。但是，在彩色摄影中，使用滤光镜不仅仅为了消除偏色及正确还原被摄体的色彩，有时，为了气氛渲染的需要，也可故意强化甚至歪曲被摄体原有的色彩，有意识地使照片偏色，产生一些特殊的彩色画面，体现摄影者的主观意图。比如，拍摄日出日落的照片，不仅不应该校正画面的偏红色，而且往往故意加用红色或橙色的滤光镜，使太阳的红色表现得更充分。又如拍摄雪景照片，也可以故意加用一片蓝滤光镜，使蓝色的雪显得更加深邃与寒冷。

图80和81这两幅照片便是这样拍摄的。前者是在下雪的天气未加任何滤光镜拍摄的结果；后者故意在照相机镜头前面加用了一片蓝滤光镜，使画面偏蓝色，增加了雪景寒冷的气氛。

创造性地处理色彩往往带有摄影者的一些主观意图。由于这样拍摄希望追求一种鲜艳的色彩效果，所用的滤光镜颜色较深，有时甚至把黑白摄影所用的红、橙、黄、绿、蓝等滤光镜拿来为彩色摄影所用。

三、巧用偏光镜

人们往往知道，偏光镜能够消除被摄表面的反光。可是，偏光镜的作用却远远不只这一点。它能使彩色片中的蓝天拍得更蓝；能消除植物叶丛上的反光，表现出它固有的色彩和质感；能在白昼摹拟出夜色的气氛……实际上，偏光镜是彩色摄影中作用极大的一块必备的附加镜。

偏光镜对定向的光波起作用。光波本身是不同波长的电磁波的振动，光波的振动是沿着与它方向成直角的所有平面进行的。在一定的条件下，光波也可以只沿着一个平面振动。这样的光叫做偏振光。偏光镜是一种光学介质，它只允许沿一定平面振动的光波通过，不同方向的光波则不能通过。

转动偏光镜，使它的偏振平面与偏振光的振动平面成直角时，偏振光就完全被吸收。你能利用这个特性，消除一些被摄体表面的反光，或把它减弱，再现出这一部分原有的色彩和质感。不过，这些反光只有与反射表面约构成 30～35°角时，才是完全偏振的。用单镜头反光照相机，可以很容易地观察到偏光镜用得是否合适。

假若您使用的不是单镜头反光照相机，而是旁侧取景照相机，也能使用偏光镜。使用时可以先手持偏光镜放在眼前，透过它观看被摄体，同时旋转它的角度，到所要求的效果时，记住偏光镜的角度，并保持这个角度，再谨慎移至照相机镜头前面拍摄。

如图 82 和 83 是使用偏光镜将天空变蓝的例子。图 82 未加偏光镜拍摄；图 83 加用偏光镜拍摄，可以看出后者画面中天空的蓝色明显加深，但是对地面景物的色彩没有明显影响。

图84、85是利用偏光镜消除镜面反光的例子。前者未加偏光镜拍摄；后者使用偏光镜将镜面反光消除掉，在有眩光的那些部位，再现出被摄体的色彩。

图86、87是用偏光镜调整丛叶色彩的例子。在图86中，由于绿叶上有一些天空反射而来的偏振光，使绿叶的固有色受到损失；图87使用了偏光镜加以调整，使绿叶的色彩很好地表现出来。

图88是用偏光镜在白昼拍摄夜景气氛的例子。这幅照片摄于中午11时，却似月夜拍摄的效果。掌握的要领是：

1. 采用侧逆光照明，使被摄景物的阴影面尽量大一些；
2. 用树叶将大面积的天空尽量遮挡一些，避免天空显得过亮；
3. 用偏光镜压暗天空；
4. 故意减少一级半曝光量，使画面进一步偏蓝色。

四、柔光色彩

无论是拍摄风景或人像，在照相机镜头前面加用柔光镜，不仅能使影像变得柔化，也能呈现出朦胧的色彩效果，增强美的情趣。

柔光镜是无色的光学玻璃制品，常常有压制上的花纹或散布在玻璃内部的透明微粒。光线被这些花纹或微粒折射，达到使影像部分柔化的目的。被柔化的影像，焦点仍是清晰的。

还有一种雾镜，具有轻微的磨砂状，无色，也能起到柔化影像的作用。用它拍摄风景，能使被摄景物产生雾状效果；用它拍摄肖像，能起到与柔光镜相同的作用。

另一种柔光镜，是在两片玻璃之间夹有一层编织精细的黑丝纱，利用纱纹对光线产生折射作用，使影像得到柔化。

用上述柔光镜或雾镜拍摄的影像，其色彩效果显得朦胧，趋于和谐与协调，景物原有的色彩饱和度降低，色彩的明度有一定提高，色彩变得浅淡柔和，富有抒情意境。

加用柔光镜拍摄时，影像柔化的程度和所用的镜头焦距长短有关。镜头焦距越长时，柔化效果越显著；焦距越短，柔化的效果越微弱。

无色的雾镜和柔光镜不需额外补偿曝光；黑纱因有一定的阻光率，要根据纱的疏密程度适当补偿曝光量（通过镜头测光的照相机则自动补偿曝光量）。

拍摄时加用了柔光镜，若对焦有困难时，可以先单独用照相机对焦，之后再加上柔光镜拍摄。

图 89 是加用柔光镜拍摄的一幅风光照片。

五、闪光滤光片

近代生产的电子闪光灯，常附有多种颜色的滤光片，如红、橙、黄、绿、蓝色的等等。这些彩色滤光片，供加在闪光灯上使用，可使闪光灯发出的光线带上滤光片的颜色，成为色光照明。这样，便能给闪光摄影作品增加色彩变化，丰富了摄影造型表现的可能性。

使用闪光灯的滤光片，基本上有两种方法：一种是只在分灯上加滤光片，主灯上不加。这样，主灯发出的光线仍为白光，用来精确表现被摄体原有的真实色彩；分灯发出的光线是色光，用来修饰被摄体的侧面或轮廓等。另一种方法是主灯分灯上都加滤光片，全面修饰被摄体的颜色。

图 90 是在主灯和分灯上都加用了橙色滤光片拍摄的例子，使被摄者的脸上产生一些橙色，以模仿在烛光下照明的效果。

夜间拍摄室内或室外景色时，往往需要用数盏闪光灯进行分区闪光，使深沉的夜色表现出一些亮部层次，丰富画面的影调变化，并表现出景物的空间深度。在这样的场合，也可以在闪光灯上加用彩色滤光片，使拍出的照片具有多样性的色彩变化。

若用自动控制曝光的闪光灯，加用彩色滤光片后，因它的测光元件已考虑到彩色滤光片的阻光倍数，可以不必额外补偿曝光量。若用不能自动控制曝光的闪光灯，或自动闪光灯用手控操作时，要根据滤光片的阻光倍数补偿曝光量。

六、用特殊效果镜调整画面的色彩

除去上面已经谈到的这些彩色滤色镜以外，现在的生产厂家还提供了一系列各种各样的特殊效果镜，供摄影者富有创造性地运用。在这些特殊效果镜中，有的只改变画面的影像结构，对色彩的影响不大，如多影镜、星光镜等；有的则直接改变照片的色彩，如半色镜、双色镜、三色镜、边沿效果镜等。此类效果镜的花样繁多，使用时灵活多变，在此就不一一列举了。

【思考题】

（1）为什么在彩色摄影中要使用滤光镜？

（2）81C、82C、85B、80A 彩色滤光镜的功用是什么？

（3）什么是创造性地处理画面色彩？

（4）偏光镜对彩色摄影有什么重要作用？

【实习教程】

实习七　彩色摄影滤光镜使用练习

目的：通过拍摄实习，增强对彩色摄影滤光镜作用的理解。

内容：拍摄以下彩色照片9幅：

（1）不加任何滤光镜，拍摄阴天风景一幅；

（2）加用81C（或W4）滤光镜，拍摄以上同一画面一幅；

（3）用灯光型彩色反转片，在户外拍摄自然光风景一幅；

（4）用灯光型彩色反转片，加用85B（或W12）滤光镜，拍摄以上同一画面一幅；

（5）用日光型彩色反转片，在钨丝灯照明光线下，拍摄室内人像近景一幅；

（6）用日光型彩色反转片，加用80A（或C12）滤光镜，在钨丝灯照明光线下，拍摄以上同一画面一幅；

（7）选取侧光照明的风景，不加偏光镜，拍摄一幅；

（8）对以上同一画面，加用偏光镜，拍摄一幅；

（9）加用偏光镜，在白昼拍摄具有夜景气氛的画面一幅。

要求：

将（1）与（2）、（3）与（4）、（5）与（6）、（7）与（8）进行对比分析，检查滤光镜的效果；

检查第（9）项作业的效果，并总结在白昼拍夜景气氛的经验。

方法：全部9幅作业，都用彩色反转片拍摄。通过投影放映或直接观看检查色彩效果。

第九章　彩色反转片的曝光与色彩效果

彩色反转片的曝光与彩色负片不一样，它直接影响色彩的再现，直接影响一幅照片的情调和它的感染力。要分析被摄体的照明反差，采取不同的曝光方案。

一、彩色反转片的曝光对色彩的影响

黑白摄影的曝光，仅影响底片影像的密度和影调；彩色反转片的曝光，除去影响底片影像的密度和影调之外，还影响它的色彩。所以，拍摄彩色反转片对曝光的考虑比黑白摄影复杂。对拍摄彩色反转片来说，与拍摄彩色负片的曝光也不一样。拍彩色负片，由于还要经过印放照片的过程，在这个过程中可以调整照片上影像的密度（深浅）和色彩，所以，在大多数情况下，都要求底片有正确的曝光量（只是拍摄彩色高调照片时需稍微增加曝光量，拍摄低调照片时需稍微减少曝光量）照片色彩的浓淡主要依靠印放过程中调整。拍彩色反转片则是另外一种情形：由于它一般说来不再经过印放的过程而直接得到一张完成的透明片，所以

曝光量的多少将直接影响拍出来的色彩效果。这就要求摄影者必须考虑到色彩再现的结果而确定彩色反转片的曝光。有些时候，需要比测光表所推荐的曝光量增加或减少曝光。

彩色反转片的曝光与色彩的直接关系是：曝光稍微增多，彩色反转片的色彩显得略淡而不饱和，色调稍偏暖；曝光严重过度，色彩会显得过淡，更不饱和，甚至完全失去色彩；曝光略少，色彩显得较浓，略偏冷；曝光过于不足，影像密度过大，色彩更加偏冷。所以，彩色反转片的曝光，不仅影响底片密度，还直接关系到色彩的再现，影响气氛和情调的传达。因此，对于拍摄彩色反转片来说，很难讲一个场景只有一个绝对准确的曝光，这要看摄影者的拍摄意图和它对色彩再现的要求如何。

如图 91—94 这四幅照片，拍摄的是同一场景，但是，每一幅的曝光却相差了半级；第二幅是根据测光表的读数曝光的，第一幅额外增加了半级曝光量，第三幅减少了半级曝光量，第四幅减少了一级曝光量。请看，这四幅照片中，有曝光上的废品吗？显然没有，只不过这四幅照片表达的气氛和情调不同而已：第二幅是正常的白昼气氛，第一幅是清晨朦胧光线的气氛，第三幅和第四幅则是黄昏和傍晚的气氛。从这里我们可以得出结论，彩色反转片的曝光是很灵活的，要结合对色彩的再现来评价反转片的曝光是否适当，很难说只有一个绝对准确的曝光。当然，这是指明暗反差较小的被摄体而言，对于反差大的被摄体，如果增减曝光量，就要严重损失细部层次了。所以，对彩色反转片的曝光要分析，要看被摄体反差的大小，要看对色彩的要求，不可一概而论。社会上有些摄影者认为“彩色反转片的曝光很严格，相差半级都不可”的说法，是缺乏具体分析的。

二、各种情况下的曝光控制

根据上面所说的道理，我们在拍摄彩色反转片的时候，可以对被摄场景加以分析，针对它的照明情况，采取不同的曝光处理方法，以求获得最佳色彩效果。

1. 平光下彩色反转片的曝光

被摄体处在顺光、前侧光这一类照明反差较小的光线条件下，比如顺光或前侧光照明下的人像、风景及其它明暗反差不大的被摄体，它们的亮面和阴影部分亮度差别较小，不太容易超出彩色反转片的宽容度范围。在这种情况下，从曝光过度一级到曝光不足两级，均能保留足够的细部层次；一般说来，曝光上可以允许有三级光圈的变动范围。曝光多一些，得到稍微清淡的色调；曝光少一些，得到较浓的色调，可以由您自己选择。

图95—97这三幅彩色人像照片，就是使用反转片在前侧光照明的光线条件下拍摄的。图95曝光正常，图96曝光过度半级，图97曝光不足半级。我们可以看出，这三幅照片的曝光都是可以的：图96虽然曝光稍过度，但照片的色调显得清淡优美，被摄者的肤色显得更加柔润。图97曝光稍不足，肤色显得更深一些，仍然可用。由此可见，在这种较平淡的照明条件下，彩色反转片的曝光有一定的机动余地。

让我们再看一看图98、99这两幅风景照片。它们的曝光相差一级：图98是依据测光表的读数曝光的，图99是额外减少一级曝光量拍摄的。这两幅照片同样都不是废品，正常曝光的一幅固然可以，但减少一级曝光的一幅，天空和水面的色彩显得更饱和，只是松树荫影部分的层次稍微有些损失，而这些损失是微不足道的。

2. 强反差下彩色反转片的曝光

在照明反差很强的侧光下，被摄体的明暗反差显著增大，它的亮度范围极易超出彩色反转片的宽容度，在这种情况下，曝光要特别小心，可容许的机动范围很小。

如图100—102这三幅照片，便是在反差很强的侧光照明条件下拍摄的，画面中从最亮的部位到最暗的部位的影调范围，已经超出了彩色反转片所能记录的范围，在这种情况下，只能根据摄影者的拍摄意图选择一种曝光方案：或者尽量保留中间影调，损失最亮的和最暗的影调（如图100）；或者保留亮部的影调，损失最暗的细节（如图101）；或者保留暗部的影调，损失最亮的影调（如图102）。在这三种曝光选择中，各自只有一个曝光是最正确的曝光，就不能通过改变曝光量来调整画面的色调了。

但是，在侧光照明下，并非曝光的变动范围一点也没有。假若被摄体的明暗反差并不太大，虽然处在侧光照明下，从亮部到暗部的影调明暗差别仍不很大，一般说来，曝光可以允许有上下各差一级的变化。

侧光下的测光方法，要根据被摄体的明暗影调分布情况而有所区别。如果被摄体的明暗影调分布比较均匀，可以按照照相机的测光系统或手持的曝光表提供的数据直接曝光。假若画面中暗调子及阴影部分占的面积较大，亮调子占的面积较小，就要在平均测光后减少一级曝光；假若亮调子占的面积较大，暗调子占的面积较小，就要在平均测光后增加一级曝光。

3. 逆光下彩色反转片的曝光

逆光下彩色反转片的曝光，要区分几种不同的情况：

①不带天空，或带很少天空，逆光照明下的风景。

这是指逆光照明下的被摄景物充满或大部分充满画面范围，画幅中没有较大面积的亮调景物，如逆光照明下的树林、山麓以

及俯拍的地面景物等。在这种情况下，拍摄彩色反转片，可比测光系统提供的曝光量减少一级。假若直接按测光系统指出的数据曝光，被摄体的色调会偏淡，色彩不够饱和。如图103，是直接按照测光系统的读数曝光的，画面的影调偏淡，绿颜色不够饱和。图104把曝光量减少一级，则表现出逆光照明下的影调特点，色彩也丰富得多。

②逆光照明下的开阔风景。

如天空的面积约占画面三分之一左右的逆光风景等。在这类情况下，可以直接按照照相机中心重点测光系统所指出的数据曝光，因为它偏重于测量画面中心或中心偏下的部位，对拍摄这一类带一点天空的风景是合适的。假若你使用的是手持的独立式测光表，那么，在测光时，要将曝光表稍微向地面俯一点进行测光，使它尽量少受天空部分明亮影调的影响，便不会导致地面景物曝光不足。

图105这幅逆光风景照片，就是用独立的测光表略俯向地面测光的。

③有耀斑的水面。

逆光的水面往往反射出很明亮的耀斑，被摄物体则处在阴影之中，亮度分布很不均匀，使我们难以确定如何使用测光表测光。在这种情况下，曝光宜少不宜多。因为水面耀斑的反光很强，亮度很高，如果曝光稍有过度，耀斑的细部层次就会受到明显的损失，并严重失去质感。至于画面中其它的景物，如图106中正在垂钓的三个小孩及水边的礁石，则可以作为剪影或半剪影处理。在这种逆光场合中，想通过增加曝光而表现出人物和礁石的细部层次是不必要的。

4. 阴雨天彩色反转片的曝光

在阴雨天，或阳光微弱的散射光线下，投射光线没有方向性，

光线效果柔和，没有强烈的明暗反差。在这种天气，彩色反转片的曝光可以有一定的机动范围。如果曝光稍微增多一些，可以得到柔和清淡的色彩效果（如图-107）；假若曝光略少一些，画面的色彩会显得深浓，色彩效果强烈（如图108）。一般说来，在阴雨天，彩色反转片的曝光宽容度，可以允许有从过度两级到不足两级的变化。

5. **亮背景暗主体的曝光**

如果被摄主体处在明亮的背景之前，而且亮调的背景在画幅中占有相当的面积，这时因为背景的亮度太高，对测光表的影响很大，如果按照通过镜头测光系统指出的数据直接曝光，必然由于亮背景的影响而使被摄主体曝光不足（如图109）。遇到这种情形，应比测光表指出的数据额外增加一级至两级曝光，或者让测光表避开明亮的背景，只测量被摄主体的亮度，依主体的亮度曝光（如图110）。

6. **暗背景亮主体的曝光**

用彩色反转片拍摄暗背景衬托下的亮主体，曝光切忌过度。应该按照主体亮度曝光，使背景曝光不足，呈现暗调，才能衬托出主体的色彩。在这种情况下，如果使用通过镜头测光的照相机拍摄，曝光时，应比测光系统提供的数据减少一级至两级。假若不这样处理，测光表受暗背景的影响，曝光必然过度，不仅会使背景的影调不够暗而衬托不出主体明亮的效果，而且还会使主体的色彩因曝光太多而偏淡，显得不够饱和（如图111）。图112这幅庭院里的小景，就是比自动曝光照相机指出的数据减少一级曝光，把背景压暗，而突出了小花的色彩。

7. **拍摄夜景彩色反转片的曝光**

用彩色反转片拍摄夜景，能获得十分动人的画面效果。我们常常看到一些夜景彩色照片，在深蓝色的天幕上或艳丽的晚霞中

映衬着地面景物隐约的轮廓，繁星般的灯火光彩夺目，呈现一幅令人神往的景象。拍摄这类夜景照片曝光上的关键是掌握好天空的密度，并表现好受灯光照明的物体的层次。

作为一幅夜景风光照片，假若只表现出地面上的灯光，背景的天空漆黑一片，完全没有层次，是比较容易做到的。但是，要表现好傍晚天空的特色，进一步增强夜景照片的艺术感染力，则必须对天空有准确的曝光。欲表现好夜景天空的层次，拍摄时机和曝光量的多少均是关键。有经验的摄影者，常常选择天色刚暗尚有微弱亮度的时候进行拍摄。这时，正确的曝光方法是：用测光表对准天空计量其平均亮度，根据测光表所推荐的数据减少曝光量进行拍摄。这样做的目的，是使天空部分在照片上表现成较深暗的调子，但仍保留一定的层次，地面景物成为暗调，灯光和它周围发亮的部分成为亮调，从而显示出夜景的气氛（如图 113）。

有一些夜景，没有暗调的景物需用微亮的天空去衬托，如夜晚商店的橱窗、地面的建筑物等等，也可以不表现出天空的层次。这一类照片，在曝光时主要应表现好地面灯光的轮廓和受到灯光照明的被摄体的细部，传达出夜晚灯光的气氛。

【思考题】

(1) 为什么彩色反转片的曝光与彩色负片的曝光方法不同？

(2) 为什么彩色反转片的曝光要根据被摄体的反差大小和受光情况进行分析，采取不同的曝光方法？

(3) 顺光和侧光照明条件下，彩色反转片的曝光（宽）容度有无差别？

(4) 拍摄各类逆光照明的景物，彩色反转片的曝光要注意什么问题？

(5) 拍摄亮背景与暗背景的景物，彩色反转片的曝光应如何

处理？

【实习教程】

实习八　彩色反转片曝光练习

目的：通过拍摄实习，掌握彩色反转片的曝光对画面色彩的影响。

内容：拍摄以下彩色照片 12 幅：

(1) 在顺光照明条件下，用彩色反转片拍摄人物近景照片三幅：正确曝光一幅；额外增加半级曝光一幅；额外减少半级曝光一幅。

(2) 选取侧光照明下明暗反差很大的被摄体，采取与以上相同的曝光方法，拍摄三幅。

(3) 选取逆光照明的树林，用彩色反转片，正确曝光拍摄一幅；减少一级曝光拍摄一幅。

(4) 选取亮背景暗主体的景物，正常曝光拍摄一幅；增加一级曝光拍摄一幅。

(5) 选取暗背景亮主体的景物，正常曝光拍摄一幅；减少一级曝光拍摄一幅。

要求：

将 (1)、(2) 两项拍摄的六幅作业进行分析比较，研究在不同的反差条件下用彩色反转片拍摄时调整曝光带来的结果。

分析第 (3) 项作业的两幅照片，总结逆光照明下拍摄彩色反转片的经验。

分析 (4)、(5) 两项的作业、总结在亮、暗背景下拍摄彩色反转片要注意的问题。

方法：全部作业应使用彩色反转片拍摄，通过投影放映或直接观看，检查色彩效果。

附录：

怎样识别彩色胶卷

目前国内市场上的彩色胶卷，大部分来自进口，作为一个彩色摄影者，首先应能够识别各种彩色胶片，了解它们的性能，才能正确地使用它们。

在进口胶卷的包装盒上，绝大多数都有英文标志，摄影者最好能够熟悉一些英文，以便识别它们。下面，扼要谈一谈这些主要的标志。

识别黑白片、彩色负片和彩色反转片

在拿到一卷胶片的时候，首先要搞清楚它是黑白片还是彩色片，如果是彩色片的话，还要弄清它是彩色负片还是彩色反转片。主要应注意以下的标志：在黑白胶片的外包装纸盒或暗盒上，一般都有 Pan 这几个英文字母。它是“全色片”的意思，如 plus—XPan、Tri—XPan、NEOPAN，凡是在胶片的牌子上能够找到 Pan 这三个字母的，肯定都是黑白片。黑白片还有一种标志方法：Film for black—and—White Prints 意思是“制作黑白照片用的胶片”，当然是黑白片。如柯达公司出品的 T—max 黑白胶片，就是这样标志的。

彩色负片是用color标明，如Kodacolor、Fujicolor等等。也有的用：Film for Color Prints注明，其意思是“制作彩色照片使用的胶片”。也有的胶片盒标有PRINT FILM字样。

彩色反转片的标志方法是chrome。凡有这个字样的，一定是反转片，例如Ektachrome、Kodachrome等等。color、chrome是区分彩色负片（前者）和彩色反转片（后者）的根本标志。当然，彩色反转片也可以用Film for Color Slides或SLIDE FILM标示，意思是“制作幻灯片的胶片”。

在使用彩色反转片的时候，还必须注意一点，要严格区分Ekta和Koda这两个字头：凡标有Koda字头的彩色反转片，如Kodachrome，国内不能冲洗；而标有Ekta字头的，如Ektachrome，则可以用E—6工艺在国内冲洗。

识别专业片、非专业片

在一些黑白和彩色胶片的外包装纸盒及暗盒上，还有PROFESSIONAL这个英文字，它是“专业的”意思。凡是有这个字的胶片，不论是黑白片，也不论是彩色负片还是彩色反转片，都属于“专业片”；没有这个字的不是专业片。专业片与非专业片的差别是什么呢？有的乳剂不同（专业胶片比非专业片反差稍微低一点，影调范围大，色彩饱和），有的则明显一样，主要一点是使用期限问题。每一种胶片都随它的寿命而变化，感光性能、反差都能起变化。对于彩色胶片来说，因为每层乳剂有不同的变化，色彩平衡也会改变。有的时候，三条特性曲线出现交叉，使彩色胶片不能再用。有一些胶片还要在零售商的货架子上摆放不短的时间，而且很可能放在阳光照射的窗前。这些均可能促进胶片性能

的变化。制造商在供应胶片时考虑到了这些方面，非专业胶片是按交货后一段时间乳剂才成熟的配方制造的，并且尽可能使它慢慢地达到使用期限。而专业用的胶片，往往是由专业经销者储存的，一直保存冷藏，专业摄影者购得胶片之后，在使用前往往也是把它冷藏起来。因此，专业用的胶片，由制造者使它完全成熟，并且一旦变暖便开始退化，它是不考虑货架子上的寿命而设计的，与非专业片相比，色彩变坏快得多。

专业用胶片的潜影保存性也很弱。业余摄影者常常很常时间才拍完一卷胶片，甚至一卷胶片拍上一年，需要胶片具有很好的潜影保存性能。所以，要根据自己的情况选用合适的胶片。假若保存条件好，在一天左右内拍完，拍后立即显影，专业用胶片能产生尽可能好的效果。如果没有冷藏条件，或到遥远的地区甚至国外拍摄，宁肯选用非专业胶片，它给你更大的使用自由。

识别日光片与灯光片

彩色胶片的乳剂，是按照特定的光源条件设计的，只有当胶片的乳剂与拍摄时的光源色温条件匹配时，才能产生最好的色彩。而摄影中所用的光源色温并不一样，基本分作日光与钨丝灯光两大类，所以，彩色胶片也分为日光型与灯光型两种。前者适合在日光、电子闪光灯发出的光线下拍摄；后者适合在钨丝灯光下拍摄。否则，应该使用必要的滤光镜（如何使用彩色滤光镜，将在后续的文章中谈到）校色。日光片和灯光片不能搞错。辨别的方法还是依靠包装盒及暗盒上的英文：Daylight 用以标明日光片；Tungsten 用来说明灯光片。

这里要说明一点：用彩色负片拍摄，由于在扩印和放大时能

校正底片的偏色，所以，有些非专业彩色负片并不分作日光型和灯光型两种，往往只有日光型（如国内市场上的柯达金奖胶片便是这样）。但是，彩色专业负片仍严格区分这两种不同的型号。

区别反转片与正片

有些人把反转片叫做正片，这是不对的。在彩色反转片和彩色正片上，虽然最终都能产生彩色正像，但是这两种胶片完全不同。彩色正片自身并不能用来拍摄，它只能借助于彩色负片上的影像，经过印像或放大的过程，复制成为彩色正像。比如，放映电影所用的拷贝片，或者是那些大幅的灯箱广告片，就是由彩色负片在正片上投影而成的。彩色反转片本身便可以提供拍摄使用。经过拍摄和显影之后，它自身便能形成一幅彩色正像，它不需要借助于负片的帮助。而且，彩色反转片和彩色正片的冲洗工艺完全不同，所形成的影像质量也不一样。彩色反转片的影像清晰度高，色彩饱和度好，是正片不能比拟的。彩色反转片与彩色正片是性能完全不同的两种胶片，不能混为一谈。

彩色附图

本书附图除署名者外，均为作者所摄。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝北京电影学院图片摄影专业系列教材　摄影色彩构成
作者＝ＢＥＸＰ
页数＝１５６
下载位置＝ｈｔｔｐ：／／ｂｏｏｋ３．ｓｓｒｅａｄｅｒ．ｃｏｍ．ｃｎ／ｄｉｓｋｄｍ／ｄｍ２１／２７／！００００１．ｐｄｇ

目 录

第一章 总 论

第一节 摄影作品的欣赏 ……………………………1
第二节 摄影作品的分析 ……………………………2
第三节 摄影作品的评论 ……………………………2

第二章 表现与选择

第一节 从整体到局部 ………………………………4

《东方红》·5·/《士兵》·7·/《狂舞》·8·/《喝二两》·10·/《拥抱未来》·11·/《秋诗》·11·/《假日之晨》·12·

第二节 贴近生活 反映时代 ……………………13

《潮流》·13·/《鹅场》·14·/《白求恩大夫》·15·/《抢财神》·18·/《古庙的春天》·21·/《逆》·21·/《舍己忘死战井喷》·22·/《埋 地 雷》·24·/《斗地主》·25·/《过 马路》·27·/《瞧闺女》·29·/《汗与水》·30·/《傣家情》·30·

第三节 萌动与选择 ……………………………………31

《浩气长存》·31·/《沉重的乌纱帽》·33·/《女婿上门》·34·/《迟到的班长》·36·/《妈妈的吻》·37·/《老伴今年六十九》·38·/《性格赞》·39·/《十月的螃蟹》·40·/《让我们的血流在一起》·41·

第四节 拓宽题材 体现特点 ……………………………42

《伐木工的小屋》·42·/《钢铁长城》·43·/《升》·44·/《喂鹅》·45·/《银鱼》·46·/《江南春早》·46·/《欢送战友》·48·/《雾绕双峰》·49·/《澜沧江畔》·50·/《思索》·50·/《书山有路笔为径》·52·/《樱花》·53·/《杨门女将》·54·

第三章 构思与构图

第一节 摄影作品的构思 ……………………………………56

《在繁荣的农贸市场上》·57·/《嫁日》·57·/《朗月清风岳阳楼》·59·

第二节 摄影作品的情与景 …………………………………59

《成功》·60·/《奉献》·61·/《虔诚·希望》·61·/《并非平常碗筷声》·62·/《乡里乡亲》·64·/《宝钢圆舞曲》·65·/《月是故乡明》·65·/《搏斗》·66·/《赶集之后》·68·

第三节　摄影作品的决定性瞬间　……………………69
《凌空弯月》·70·/《猜对了》·72·/《海峡有边情无边》·72·/《浅沼被刺》·73·/《只疑鸥鹭天外来》·74·/《同龄少女》·75·/《初生牛犊》·78·/《上访者》·78·/《赛场争先》·79·/《一对小淘气》·80·/《欢呼雀跃》·82·

第四章　光是决定因素

第一节　光决定画面的造型　……………………83
《处女》·83·/《眼睛的影像》·85·/《斯特凡妮》·85·/《克雷尔第二》·86·/《新炊间黄粱》·87·/《笛子独奏》·88·/《碧叶红荷细香清》·89·/《白云底下见牛羊》·89·/《影的陈列》·90·/《黎明钟声》·91·
第二节　光渲染画面的气氛　……………………94
《石林深处》·94·/《第一次合影》·95·/《遥远的路途》·96·/《夕照渔家》·97·/《沉思》·99·/《布达拉宫景雄奇》·99·/《蒸蒸日上》·100·/《春雷》101·/《节日之夜》·102·
第三节　光表现画面的情感　……………………103
《海上明月共潮生》·103·/《紫寨金城》·104·/《版画家彦涵》·105·/《油海晨曲》·106·/《战友》·107·/《浮想联翩——诗人艾青》·107·

第五章　线条　影调　色彩

第一节　线条与情感 ……………………………………112

《湖边丽影》·112·/《苗家责任田》·113·/《人间》·114·/《水上人家》·115·/《努力耕耘》·117·/《山坡动态》·118·/《稻子和稗子》·119·

第二节　影调与情感 ……………………………………121

《岁月的痕迹》·121·/《码头工人》·123·/《雨中》·125·/《大地》·127·/《黄山雨后》·128·/《我的手最干净》·130·/《艰难的道路》·131·/《春山含雨》·132·/《雨越大干劲越足》·134·/《暮色》·135·

第三节　色彩与情感 ……………………………………136

《又是一个春天》·137·/《火红的十月》·138·/《假日是这样度过的》·138·/《草原恋歌》·140·/《乐太平》·141·/《路》·142·/《黄山奇彩》·143·/《将要闯开的大门》·144·/《巨龙初醒》·144·/《早行人》·145·/《我是祖国一颗星》·146·/《春雨绵绵》·146·/《昨日的梦》·147·/《彝乡印象》·148·/《风雨欲来》·149·

第六章　人是摄影作品的主要表现对象

第一节　以形写神　神形兼备 ……………………150

《荷兰电影艺术家伊文思》·150·/《齐白石》·152·/《演员——李默然》·154·/《哲学家》·156·

第二节　瞬间抓取　表现个性 ……………………158

《在结婚登记处》·158·/《丘吉尔》·160·/《铁人王进喜和工人在一起》·162·

第三节　不同的人物　不同的表现 ………………163

《数学家华罗庚》·163·/《炼钢能手李绍奎》·165·/《我这一辈子》·166·/《戴夫》·167·/《鲁迅》·168·/《主人》·170·

彩图

第一章 总 论

摄影作品研究，是通过对摄影作品的欣赏，对摄影作品的分析，对摄影作品的评论，并上升为摄影理论的研究；是提高摄影艺术素质，提高思想认识和文化修养，达到促进和繁荣摄影创作的目的。具体地说，对摄影作品的研究，要着重摄影作品表现的总体性和具体性。对每幅作品的构思，作品表现的生活气息和时代感，作品的造型——即作品的构图、光线、线条、影调和色彩的运用，作品中主体、客体的感情表现，作品瞬间的准确把握。从整体到局部，又从局部到整体，在内容、形式及美感上有无新意，有无寻味、价值等。这是很有深远意义的工作。

第一节 摄影作品的欣赏

欣赏摄影作品，是一个审美的过程。摄影艺术作品，是作者通过形象思维，对现实的各种事物的观察、感受、选择发现的自然美和社会美，然后用美的形式进行创作的作品。我们欣赏摄影作品，也是通过形象思维来进行的。在欣赏中，欣赏者很自然地将作者作品中再现的形象与自己的生活经历和经验融在一起体会和比较。这就是从画面的欣赏中，体验作者的创作思想和创作意

图，与作者共享作品的美。当然，作者作品中体现的形象与欣赏者感受到的形象，在认识上可能产生某些距离。不管如何，首先要从体会作者创作意图出发，而且不排除创作者或欣赏者的主观感情因素。这样才有利于作者与欣赏者共同探索的愿望。

第二节　摄影作品的分析

在摄影作品欣赏的基础上，在审美的过程中，欣赏者会自然而然地提出这幅或那幅作品的作者，从构思到各种摄影造型因素的成功运用，进行深入的分析。例如作者的这幅或那幅作品的构思深度如何？好在哪里？表现的现实对象有哪些体现出时代的特点？在拍摄中，为什么采用这样的拍摄位置（即采用拍摄点的高低、正面或侧面构图、拍摄距离）？采用这样的光线（正面光、侧面光、逆光、光投射的高低、光投射的方向等）对被摄体的表现和画面气氛的表现以及它们的相互配合效果如何？为什么采用这样的影调（即高调、中间调、低调或强烈反差的对比调）？在画面中对主体立体感、质感和空间深度感是否恰到好处？如何用这样的影调和色调控制画面的气氛使主体突出？环境的色彩是否促成画面色彩的和谐和统一等等。这些问题分析的逐步深入，已超出一般欣赏的范围，而属于从事摄影创作人员思考、掌握和运用的范畴。

第三节　摄影作品的评论

对摄影作品的评论，是在对摄影作品欣赏、分析的基础上进

行的，它是摄影作品研究的重要环节。是作者和理论工作者，以及广大的作品欣赏者在欣赏作品和分析作品的过程中，比较详尽地理解和感受作者对作品创作构思和体现构思的一系列造型因素和手段。比较深入地了解作者对作品的感情投入，将主体与客体感情融合一起，使内容和形式统一起来。使形象从整体到局部，又从局部到整体，对作品进行议论和评论。提出这幅或那幅作品为什么是好作品？好在哪里？用什么手段和方法使作品成为佳作等等，共同总结创作经验。并将它提到理论高度，帮助和指导我们的摄影创作，使我国的摄影创作水平不断提高，促进我国摄影创作之路更加广阔，局面更加繁荣。

【思考题】

作品的欣赏、分析和评论，对摄影创作人员有些什么作用？

第二章　表现与选择

摄影作品研究，是从作品（画面）的表现入手的。欣赏、体会和分析作者对被摄对象的观察、感受与选择，创造摄影作品的形象是否真实地和准确地反映所表现的事件或事物。

第一节　从整体到局部

摄影作品研究，是从欣赏评介作者的作品所表现的形象全貌入手的。作品的全貌，是作品的整体表现。而整体的表现吸引着人们（观众）的审美感受，引起人们的注意。人们对作品的欣赏从画面的全貌逐渐转移到画面中某局部所吸引的焦点和重点，也就是从全局转移到局部的欣赏：全局之所以吸引人，是由哪几个主要部分组成？其中又是哪一个部分最重要？进而察看和分析它们之间的关系如何；再从这些局部的联系中综观它们是如何通过造型条件，即画面范围的取舍和确定，光线（光的强度、方向、高度的选择）如何突出主体，主体、陪体和环境又如何联系在一起组成一个整体，线条、影调、色彩又如何谐调，体现作者对作品内容和作者感情的表达等，真实地反映生活的面貌及其内涵，从而激发人们的思考。

《东方红》　　　　　　　　　　　　　　袁毅平 摄

《东方红》这幅佳作，表现红日从天安门的东方徐徐升起，朝霞满天,与壮丽、雄伟的天安门和天安门广场浑为一体，呈现出气势磅礴、欣欣向荣的自然景象，深化了表现我们社会主义祖国特定的时代气氛。人们在画面的引导下，似乎听到了悠扬的《东方红》乐曲，听到了“中国人民从此站起来了”那庄严、宏亮的声音。它触发出我们民族的自豪感，使我们的精神为之振奋。

作者袁毅平，从思想深处对社会主义祖国怀有深厚的感情。在创作这幅作品时，构思深邃，意境深远。他不是单纯地表现天安门的自然景色，而是通过自然景色寄托他作为一名人民共和国的公民、一位摄影艺术家，对祖国、对人民深深的爱。因此，对画面的处理，运用写实与写意相结合而以写意为主，再现与表现相结合而以表现为主的艺术手法，寄情于景。具体安排画面时，以广角镜头拍摄天安门及广场大全景，将画面3/4（天空）表现旭日东升和壮丽的彩霞，寓意新中国强大的生命力，天安门和广场占画面的1/4，并处于剪影之中，天安门和广场表现出广阔、壮观。把天安门化作社会主义祖国的象征，新中国的象征。正如袁鹰同志为《东方红》作品题诗的最后一段所赋予观众共同的审美感受和赞叹：

我仿佛听到礼炮轰鸣锣鼓齐奏，
我仿佛看到满天异彩遍地金光。
漫天的暗夜终于一去不返，
喷薄欲出的红日升起东方。

画面简练，主题突出，宏伟的天安门永远屹立在世界东方，永远闪烁着灿烂的光辉！它是一首革命的抒情诗，冲击着每一个人的心灵，使人们充满着自豪和奋进！

据作者介绍，作品《东方红》的酝酿，从感受到感情的投入，达三年之久。画面塑造中对日出的高度、角度、天空彩霞等等，都经过较长时间细致观察、感受和选择，特别是拍成前的两三个月里，作者几乎是每天清晨4时起床，骑自行车到天安门广场进行更为仔细的观察，选择拍摄点和拍摄时间，并进行过多次试拍,前后共拍彩色片和黑白片100多张,对每张照片进行分析和研究,作了缜密的选择和准备。特别是彩色感光材料很不理想，1961年拍的这张照片，还是别人送给他的过期两年的爱克发彩色灯光负片，要拍白天,可想而知,技术上的困难和造型遇到的问题不少。从拍成的这幅佳作看，作者从技术到艺术的功底是极其深厚的。

袁毅平同志是一位著名的摄影艺术家，摄影理论家和评论家。他以天安门为对象，在1961年、1976年、1985年不同时期拍成三幅作品。《东方红》是1961年拍的。1976年10月拍的《心潮》是我国政治风云变幻极为严峻的一年，我们接连失去了敬爱的周恩来总理、朱德委员长和毛泽东主席三位伟大的无产阶级革命家、中华人民共和国的缔造者。全党、全国各族人民陷入深沉的悲痛之中；而江青等“四人帮”篡党夺权活动猖狂，全党和全国人民报以极大的愤慨！作者和全党全国人民一样，一方面担心祖国的命运，一方面也从大家行动起来粉碎“四人帮”运动中看到了党和人民的力量。于是作者以天安门的花圈、松树和飞涌的红彩云构成画面，表达作者和人民心潮澎湃。而1985年拍的《朝晖》，是粉碎“四人帮”之后，党的十一届三中全会的召开，提出以经济建设为中心，坚持四项基本原则，坚持改革开放的方针路线，驱散祖国上空一度出现的乌云，拨乱反正，正本清源。作品表现天安门上金光闪闪，天安门下光环重叠、色彩斑斓。总之，作者以深厚的感情及极大的激情，运用象征和比喻手法，采用彩霞、旭日东升、飞涌的红云、青松及斑斓的光影，以天安门

为对象，创造出祖国灿烂光辉的伟大形象。

《士兵》　　　　　　　　　　　　　　　　武治义 摄

作品强烈地表现出中国人民解放军是人民的保卫者，是祖国的钢铁长城．画面表现他们经历了血与火、生与死的严峻考验，在凯旋归来的盛会中。但画面表现的却是静静的场面和瞬间。这个场面和瞬间，真实地凝聚了战士们热爱祖国、热爱和平和威武、坚毅、肃穆的情思，使人们获得美的享受和深沉的教育。

鉴赏这幅作品，它之所以获得成功，突出地表现以下几点：

一是作者对生活观察的细致和敏感。从画面的表现看，我们感到盛大的凯旋祝捷大会正在进行。但作者并不满足于热闹非凡的场面，而是深入到场面的角落，敏锐地观察到此刻战士们的真情实感，即庄严、肃穆的神情。作者说：“我当时的注意力全神贯注在刚从前线归来的战士身上。”

二是深邃的临场构思。两排闪闪发光的钢盔和插在枪口上的人民献给的鲜花，突出表现战士们坚毅的性格，热爱和平和热爱人民的情感。

三是作者发挥技艺的功力。选用500毫米的远摄镜头，使画面中的钢盔和人物拍的很近，压缩了空间，晃动发光的虚的钢盔和实的战士怀里抱着枪枝上插着的小花，使画面产生了人物有虚有实、有动有静的造型效果。

四是瞬间的选择和抓取。用作者的话说：“在欢腾的场面中，我更注意观察周围的部队战士……这时我看到了画面中的那位战士，他性格坚毅、神情肃穆、若有所思。”作者抓住“有英武气度，有浓烈现场气氛，有深沉思想感情的瞬间”，构成作品中富有深层次的内涵

这里特别值得提出的是作者对人民战士的爱。深入战士生

活，热爱战士和对现实敏感的把握，并根据现场特点，熟练地运用摄影的造型手段，使作品形象鲜明，激励人们对战士的爱。

《士兵》　　武治义 摄

《狂舞》　　吴宗其 摄

湖面上翻腾着欢乐的波涛，群鱼在网中狂舞。《狂舞》这幅作品，表现我国农村渔业丰收，农副业兴旺发达的新景象。

作者对这幅作品的表现是很有特点的：

首先是拍摄位置的选择和镜头的运用。拍摄点选在距离尽可能靠近跃起的鱼群，且利用广角镜头，把前景的网漂纳入画面的前沿，使前景、主体鱼群和后景拉网的捕捞队员均纳入画面内。这种处理，一是使画面环境宽广，画面的空间感很强，鱼群放在画面前，捕捞队员放在后景上，是很有新意的。二是由于拍摄距

《狂舞》 吴宗其 摄

离（与主体的距离）拉近，主体的轮廓清晰。三是利用仰拍，把鱼的体积表现得很大，夸张了主体的造型效果，且离湖面产生一定的距离，鱼群跳跃千姿百态，动感很强。

其次是在光线的选择上。南方7月的下午3时左右，太阳还处在一定的高度上。作者利用近乎顶逆光处理，使湖面和远景的捕捞队员帽子都很亮，与近景的群鱼跳跃明暗反差很大，所以在画面中，影调透视和线条透视结合起来，空间感很强烈，鱼跃大小比例也产生了夸张感，给读者观赏的满足。

第三，作者对拍摄瞬间的选择和掌握，是群鱼在网中乱舞的高潮时按下了快门，画面的动感是非常强的。

值得一提的是作者在这幅作品的创作过程中，是非常辛苦的。据作者介绍，作品是在1986年7月上旬下午2～3时，在浙江省淳安县拍摄的。拍摄前，作者曾数次到该县深入捕捞队生活，在

捕捞现场细致观察。在捕捞队开始收网时，他身卧在捕鱼船的甲板上，调整好光圈和速度，等待拍摄时机。突然，一条大鱼跃出水面；紧接着几条鱼也纷纷起水，促使他心情很紧张、很激动；过了十几秒钟后，几百条“白鲢”腾跃而起，且千姿百态，在网中狂舞起来。就在这时，他按下快门。等到拍完要站起来时，发现全身湿透了，照相机也湿了。他这种严谨的创作态度，是值得称赞的。

总之，这是一幅摄影佳作，它好就好在有好的构思、好的选择、好的光线和好的构图（拍摄位置的选择和镜头的选择），进行恰如其分的夸张和抓住最佳的瞬间。因此作品给人们很好的审美感和启迪。

《喝二两》　　　　　　　　　　　　张安立 摄

党的十一届三中全会提出的以经济建设为中心、坚持四项基本原则、坚持改革开放，给农村经济发展带来的巨大变化，通过“喝二两”这个响亮的店名，道出了农村开始富裕起来，农民们不愁吃穿的好形势。

画面的构思和布局是很有新意的。路旁的店牌“喝二两”在正侧光的明朗照耀下；墙前是数辆推车、自行车，载满农产品；墙上写满密密麻麻的产品名。画面明朗，窗口内挂满鱼肉食品及隐约可见的店老板打酒的举动，使人感到店内坐满赶路的农民。作者采取大面积的店外明朗的暖洋洋的色彩及停在墙外的运输工具，和店内较暗的挂在窗口内的肉食及店老板的处理，对比鲜明。画面虽然没有突出人物，但这些人们经常使用的、见惯的静的景物，却表现出现时农民过上舒心日子的形象。

《拥抱未来》　　　　　　　　　　　　葛伯勋 摄

这是一幅由光与色组成的，以暖色（即红、橙、黄）为基调的象征美好未来的图画。画面以磅礴的喷泉线条为背景，前景中央，站着伸起双手，像是指挥一场激动人心的交响乐的指挥者。人们随着画面，以色闻声，好像听到热情奔放的颂歌。画面中的人伸出的双手，又好像是在拥抱着这奔腾的新生活的未来。美的旋律激动着人们的心灵。

触景生情，借景抒情。作品是在一个宾馆大厅的喷泉前拍的。据作者介绍，他们去宾馆是拍另一个题材的。在大厅等候中，走到喷泉前看着喷出的互相交叉的线条，听到喷水哗哗的、有节奏的响声，像是一首宏伟的交响乐，奏出灿烂的前程，给人们快乐和美的感受。这一情景使作者萌动要与人们共享的拍摄欲望。于是在构思中，在喷泉前安排了一人站在画面前景的中央，伸开双手，指挥交响乐，拥抱新生活，使画面很完美。

作品的画面构图很简练。背景是暖调的喷泉，前景是人的剪影。而且喷泉和人的剪影都有点虚，这可能是作者有意这样处理的。它形成很强的空间感和动感，使整个画面产生热烈、欢欣、昂扬的韵律，体现了作者的构思。

《秋诗》　　　　　　　　　　　　毛战平 摄

金秋，五谷丰登的季节。

在正面高角度光的照射下，在竖的画幅里，一串串黄灿灿的玉米，从上而下占了画面的4/5，仅有1/5的地面，木架上，也摆满红红的辣椒和一顶草帽。整个画面被金黄和火红的色彩所布满，是农民辛辛苦苦的一年获得的丰硕果实。但顺着玉米串视线下移，在玉米和辣椒衔接显著的位置上，有一位戴着草帽正在潜心

读书的青年人。这个细节的描写，使人们在丰收景象的喜悦满足的心情下，展示出更为丰富的意念。即中国的农村要发展，要更富裕，必须改变目前生产工具落后的面貌和靠天吃饭的状况，这个重担必落在有科学文化知识的新一代农民身上；必须用科学指导农村经济的发展，用机械化代替体力劳动，确保农村更大的丰收。更美好的未来。正是这个缘故，我觉得，画面中占面积不大，但位置很显要的读书人的出现，寓意是很深的。

《假日之晨》　　　　黄克勤 摄

图书馆前，秩序井然地排着一长队书包，等待开馆。这一以物代人的场景，生动地表现出人们，特别是青年人，急切需要提高文化，提高科学技术、掌握报效祖国的才能而刻苦学习，蔚然成风的时代风貌。

画面表现的是一个假日，图书馆尚未开馆的时辰（根据作者介绍是1983年4月的一个星期天的早晨约7时，在北京劳动人民文化宫图书馆前。用120单反相机、广角镜头、彩色负片、定21°、光圈f5.6、速度1/30秒拍摄）。画面中心，人们自动地用书包排成长长的队列。书包右旁的亭下，坐着两个青年，争分夺秒、如饥似渴地看书。画面后景（即图书馆门前，站着三五个青年正在议论着什么。画面构图处理是很有新意的。作者利用长队书包对角线的处理，而且长队各色书包一直延伸画面外，这种构图，冲破了呆板的形式，而且是以物代人的线条结构，产生了线条透视的空间效果。画面的色彩处理，因为是早晨，光线是漫射的天光照明，画面带有青灰色。为了改变画面冷色的效果，作者利用图书馆的墙及亭子的立柱的固有色——红色作为表现的依据。因此，虽是静静的带有凉意的早晨，画面却表现出暖融融的气氛。

不难看出，这幅作品，作者从感受、构思、选择、画面构图

到色彩的构成上，虽然时间是暂短的，能把这样很寻常的题材，做到了不一般化，可以看到作者深厚的功底。正像作者自己叙述的，“就像作家们所追求的，既是人人心中所有，又是人人笔下所无。”这是一幅耐人寻味的佳作。

第二节　贴近生活　反映时代

摄影作品成败的关键之一，在于反映浓郁的现实生活，着力表现时代的特点。浓郁的生活气息和时代特点是息息相关的。只有贴近生活，才有可能抓住本质的、典型的东西，才有可能体现时代的精神面貌。

摄影作品是以现实生活现场和景物为表现对象的，只有对现场的景物进行深入的观察、感受和正确的理解，“从司空见惯的东西中发现不平常的美”，才能激励人们的感情，陶冶人们的心灵和情操，启迪人们对时代的特点的认识，才有审美的价值。因此，摄影作品“应当从时代的深处，把人类感情中最崇高、最神圣的东西，最隐藏的秘密揭露出来。”这就要求我们从题材上、对象上和摄影的环境上去着力表现。

《潮流》　　　　董方明 摄

“时间就是金钱，效率就是生命”的大标语牌和骑自行车滚滚向前的人流，组合成这幅动感很强的作品，生动地反映深圳特区人们思想观念和时间观念的变化。这一变化表现了改革开放中深圳人的精神风貌。

看到这幅作品，不能不使我们的精神为之振奋。深圳人争分夺秒，做时间的主人和紧张的劳动，奋勇拼搏的精神使人感动！

这正体现了我们时代的潮流。

从画面中，我们感到作者在以动为主的构思及体现这个构思的造型处理中是费了一番功夫的。他采取多次曝光及遮挡追随的方法，大大地丰富了画面的容量并深化了主题。据作者介绍：他从构思到创作的完成，差不多用了一年时间。因为作为一名业余摄影爱好者，创作只能在早晚上班前后。他在蛇口这个工业区反复跑了不少次，深入观察，感到要实现社会主义现代化，要增强人们的时间观念，提高办事效率。他设计过数种拍摄方法，甚至画过草图，最后决定用二次曝光，分别在镜头前上、下遮挡；用慢速度追随，即用135单反相机,速度1/15秒,光圈f16,加偏振镜。在拍背景时，摆动相机，使标语牌上前面的字和后面的字重合，中间就产生一条条虚线。拍人物时，用同样慢速追随，使背景和人都有运动感，用模糊的人影和自行车的车轮来表现“潮”的意境。

作者在一年多的时间里，深入蛇口工业区的现实生活中，抓住现代不可阻挡的潮流这一敏感的题材，坚定信心，用明朗的暖色调和强有力的造型手段，创造出思想性和艺术性结合的、吸引和激励着人们憧憬更美好未来的好作品，这是值得从事摄影创作的人们学习和借鉴的。

《鹅场》　　　　　　　　　　　　张荫增 摄

《鹅场》是一幅构思缜密的、主题鲜明的、生活气息浓郁的社会主义农村美丽图画。

作品对光线的运用，构思的处理，影调色调的调配以致瞬间的把握，堪称是上乘之作。画面通过鹅场的一角，借助朝阳的逆光，透过前景的槐树，投射下来一束束强劲的光道（在槐树的后面，燃烧一些草堆，引发出浓烟，在逆光投射下，透过一棵高大

的槐树枝叶的间隙产生一道道光束）普照着整个画面，构成明朗的气氛与和谐的暖色调；通过逆光的运用，使画面中的前、中、全景熙熙攘攘；如笋如林地向上伸展的鹅颈，产生了远近的明暗对比和大小对比，显示出强烈的空间感；加上画面中心饲养员喂鹅影像的出现，如初升的太阳。作品既有朦胧的意境，又是真实生活的写照。

拍摄瞬间的掌握恰到好处，它把画面的感情投入和摄影造型的效果，推到人们内心感到淋漓尽致的境地，即震撼人们的心灵和令人神往，满足人们美的要求与享受。

《鹅场》的作者是安徽省嘉山县人，在县文化馆工作。据作者介绍此作是他于1978年三下鹅场，细心观察，加深体验和感情的投入，于9月拍成的。我们从这幅上乘之作中，感到作者对农村发生巨变的敏锐感受，真实地反映了党的农村政策给农民带来实惠、信心和希望；同时感到作者三下鹅场，一心一意地为表现这一主题而充分地调动摄影的各种造型因素，特别是光线因素的爱心，完美地塑造出如云似雾的诗情世界，值得推崇。

《白求恩大夫》　　吴印咸 摄

作品表现加拿大共产党员、著名的胸外科医生白求恩大夫于1939年11月在雁宿崖，黄土岭对日寇进行歼灭战前线，在离战场只有四五里地的炮声隆隆的黄土岭土地庙里，沉着地为八路军伤员施行急救手术的情形。

作者吴印咸，为了表现这位国际主义、共产主义伟大战士，他跟随白求恩在晋察冀前线一段时间，拍摄白求恩在战火纷飞中和中国医生、八路军、人民群众同甘共苦，为八路军将士和老百姓治伤治病的事迹，以及白求恩大夫的高尚品德。吴印咸和白求恩相处的日子里，也建立起亲密的友情。《白求恩大夫》就是吴

印威与白求恩建立深厚的情谊，为白求恩大夫高尚的品德所感染而拍摄的。作品展示了吴印咸高超的技术和技巧：

光线的选择及人物的表现。为了突出白求恩大夫，作者选用了较高的正侧光，使白求恩全身处于亮处，表现他身穿灰色八路军服装，脚踏草鞋，在简陋的、几乎没有什么设备和缺乏消毒条件下，以他高超的手术技术和对工作极端的负责任、对伤员极端热忱的形象。对三名协助手术的中国医生，处理也很巧妙：两名处于庙堂手术台的暗处，与白求恩形成明暗对比；另一名虽然和白求恩都处于亮处，而且与白求恩处于对称地位，为了避免他抢画面，作者选择了这名医生背向镜头,俯首弯腰之际按下快门。这样，三名中国医生均处于陪体地位，烘托出白求恩的伟大形象。

环境的选择和画面的构图。白求恩大夫急救伤员是不分时间和环境条件的。这幅作品是作者在黄土岭的一个土地庙里，把具有中国建筑特点的庙房檐作前景，以隐约可见的庙内佛龛、佛像为背景，用庙里的门板和白求恩用的马鞍在高低不平的地面上，将白求恩和中国医生的全景安排在画面的正中，使这个有中国农村庙宇特点和战争中的艰苦环境，结合在一起，表现强烈时代特点和时代人物的真情实感。

典型动作的抓取和表现。画面的构思、选择、构图以致光线的处理等等，上面已作了论述。而画面拍摄瞬间的选择，作者也费了很大的工夫。根据白求恩大夫手术的环境和他沉着地、全神贯注地、准确地动刀的关键部位，以及三位中国医生专心致志地保证大夫开刀的瞬间，按下快门，充分表现出白求恩的高大形象，体现了毛泽东同志在纪念白求恩大夫的文章提出的“毫无自私自利之心的精神……只要有这点精神，就是一个高尚的人，一个纯粹的人，一个有道德的人，一个脱离了低级趣味的人，一个有益于人民的人”的评价。

开的文艺座谈会，亲自聆听了毛主席在座谈会上的讲话，拍摄了《延安与八路军》、《南泥湾的大生产运动》等大量的领导人的照片和延安的平民生活。他每到一地，都和军民结成友谊。1939年，他跟随白求恩大夫，在战火纷飞中拍摄，工作中与白求恩大夫结下深厚的友谊。因而临别时，白求恩大夫把心爱的刮胡刀送给吴印咸作为纪念。解放后，吴印咸将刮胡刀送给军事博物馆，并作为白求恩与中国人民永恒的纪念而展出。由于吴印咸以延安文艺座谈会毛主席的文艺路线为指导，坚持现实主义道路不动摇，他的作品多以反映社会生活为主，具有强烈的证见性。他善于利用中间影调，使作品表现出丰富的影调效果。他的艺术风格质朴无华。他的一生，是思想、生活和创作都很充实的一生。他出版的作品集和精品集，鼓舞了全国人民，特别在摄影界，人们很敬重他，称他为“吴老”。他的后期，在担任摄影教育、摄影艺术团体领导的繁忙工作中，不仅坚持创作，并且把自己的一生从事摄影创作的经验，著书立说，出版了一批摄影理论书籍，为后人学习提供了丰富的教材。他提倡摄影创作一杆子插到底的精神，即从摄影创作的拍摄阶段到后期加工阶段都要亲自进行，在摄影界有很强烈的影响。他德高望重、功勋卓著，享有电影艺术家、摄影艺术大师、摄影教育家等光荣称号。吴老於1994年9月7日去逝、享年94岁。

《抢财神》　　李培林 摄

农村要富裕，一靠勤奋，二靠投入，三靠科学技术。靠科学技术就是靠科学知识和知识分子。今天知识分子已成为农村最受欢迎的人。《抢财神》就是抢知识分子，搞科学种田，走农村科学发展的道路。

画面表现老农拉着农业科技人员到农家的情节。农民挽着技

术人员的手，比划着什么，画面很简练，神态也很突出。农民一挽一指的动作和他们之间亲密无间的神态，深刻地生动地揭示出农村亿万农民对科学种田的迫切需求和对科技人员的敬重。同时，在选择画面的景别、背景和动态瞬间上,作者是深思熟虑的。他采用了中景构图,使二人的半身像在画面中占了统治地位；采用了仰角度拍摄，使背景净化形成明朗气氛；选择了二人在画面中的动态和神态结合的瞬间，使情节深化于两人的心灵之中，刻画出人物的性格。画面以亮调为主,乡土味表现极浓，加上响亮的标题，点明了主题，传达了农村社会变革的信息，使人们看到农村经济发展的希望。

作者对农村政策及其发展，有着敏锐的察觉和感受。紧紧抓住这一情节瞬间，从农民和科技人员关系这一侧面，反映我国当今的重大题材。

《古庙的春天》　　　　　　　　　　旺久多吉 摄

和煦的春光普照大地，照耀着喇嘛庙。新老两代喇嘛欢聚在古庙台阶前，接受阳光的洗礼。新一代青少年喇嘛，在阳光哺育和老一代喇嘛言传身教下成长，接老一代的班，代代相传，不断地了却老喇嘛们的心愿。这是现代中国宗教生活的写照，是中华人民共和国宗教信仰自由政策的生动体现。

这个题材的摄影造型，特别是画面的构图、光线及色彩造型，是作者针对宗教习惯及时代生活的变化来表现的。画面的构图，顺应新老两代人在古庙台阶前站立的顺序，选定画面的范围及拍摄点，既有环境特点，又是人物众多的场面，并把青少年喇嘛安排在画面的前几排，老喇嘛及古庙居后景和背景，产生了新老的对比；光线和色彩的选择也根据宗教代代相传的立意要求，把青少年处于阳光的照耀下，与处于天光照明下的长者形成明暗

对比和两色性对比（即冷暖对比），从而突出新一代喇嘛这一时代的印记，使整个画面既庄重又活跃。

《逆》　　陶东和 摄

作品揭示20世纪80年代母女两代人的不同心境。

画面情节是母女二人在庙宇里展开的。佛台前是门外的顺光照明，佛台的后面是一片暗的背景。母亲跪在佛台前面，面向佛台，双手合在胸前，对着漆黑的佛台求神，虔诚地希望并寄托神的保佑；女儿——封建迷信的叛逆者，坐在佛台前，面对观众，

《逆》　　陶东和 摄

双手揣在胸前，面容表现出对神的反感和反抗，把命运掌握在自己的手里，要用自己的行动冲破逆境，换来幸福的未来。二人对神台的一顺一逆，母亲面对是暗的背景，女儿面对的是普遍明亮的照明，这一明一暗，态度多么鲜明，形象也很生动。作者深刻地反映时代的特点和生活现实。画面给人们很强烈的冲击力。使人们强烈地感到，在我国，老一辈的革命者打垮了旧制度，人民当家做了主，但几千年封建迷信思想的枷锁套在人们的脖子上，它没有随着封建制度的消亡而消亡，迷信的思想是根深蒂固的。新中国建立后，虽经几十年反封建迷信教育，但这种思想仍时隐时现。要从人们的灵魂深处消除这个影响，任务还是十分艰巨的，恐怕要经过几代人的努力工作，才能逐步消除。

作者拍摄《逆》这幅作品，虽然是现实生活中常见到的，也是重要的现实题材，但不一定每位摄影工作者都能像作者陶东和这样，对反封建态度这么鲜明，从而这样仔细地观察现实的生活细节，抓住这个情节，用很朴实的表现形式，表现出很有力度的艺术形象。这个形象抓住了我们这个时代的精神文明建设中的主要方面，表现的主题意义是十分深远的。

《舍己忘死战井喷》　　姜东青 摄

与天斗，其乐无穷；与地斗，其乐无穷；战井喷，其乐无穷。井台上的石油工人，被地下喷出的原油浆，厚厚地粘满全身，这是一场有生命危险的战斗，他们随时都有牺牲的可能，但他们全然不顾,在这关键的时刻,以十二万分的勇敢和熟练的技术，紧张而沉着地奋战在井台上。这是一首谱写石油工人的赞歌！

画面的基调，以灰为主。井喷的现场，天昏地暗；灰暗的天空，工人们全身也是灰油油的。因此，作者对画面的处理，顺应现场的状况,以灰为主。同时,在选择后侧光的投射下,工人们的身上

《舍己忘死战井喷》　　姜东青 摄

和铁栏杆又产生了影调的反差,增强了战井喷的危险性和艰巨性，体现了工人阶级一不怕苦，二不怕死，一心为公的高尚品德。

摄影位置的选择，深化了主题的表现。画面采用中景的三角形构图，一是使画面产生了稳重感，二是工人们同心协力地动作得到加强。

瞬间的选择和抓取，也是这幅作品成功的主要之点。正当工人们同心协力，推动拉杆，堵住了喷射口的关键时刻，作者按下快门，这一刹那，显示出我国石油工人高度的责任感，以及他们为夺取石油舍己忘死的大无畏精神。

《埋地雷》　　　　　　　　　　　　石少华 摄

50年前，我八路军和广大人民群众在中国共产党的领导下，坚持全面抗日战争，前仆后继，不惜流血牺牲，开展敌后根据地，抵御日本侵略者，为抗日战争的胜利做出巨大的牺牲和卓越的贡献。《埋地雷》是军民合作，抵抗日本鬼子的生动场面，又是坚持全面抗战的缩影，具有强烈的战斗气息和珍贵的史料价值。

作品运用逆光，把四位民兵埋地雷的剪影与后景人民军队转移的长队伍，形成大与小、多与少、暗与亮的对比。前景（画面中心）的民兵们不慌不忙、胸有成竹的埋雷动作与后景军队转移的坚定步伐，给予观众极大的吸引力，人们联想到毛主席提出的敌进我退，敌疲我打，机动灵活，消灭敌人有生力量的方针，在

《埋地雷》　　　　　　　　　　　　石少华 摄

我广阔的大地上，在抗日的前线或敌后根据地，形成铜墙铁壁，明处暗处都是消灭日本鬼子的战场，打得鬼子兵失魂落魄。这一作品，激励所有经过和没有经历过抗日战争的人们，永远不要忘记帝国主义强加给中国人民的沉重灾难,继续发扬不畏强暴，不怕牺牲的精神，自强不息，为建设繁荣、昌盛的、有中国特色的社会主义强国而奋斗。

这里需要提及的是《埋地雷》的作者石少华同志，他于1937年抗日战争爆发后，奔赴抗日根据地延安学习和工作。1939年以后，他又深入抗日各根据地，随军作战和工作。他对军队和老百姓想什么、做什么非常熟悉，拍摄了大量反映中国人民抗日战争的珍贵照片，《埋地雷》是他的代表作之一。他的作品、题材多样、内容丰富、善于抓住事物的本质特征，充满时代气息，构图和用光因环境及事物而异，有其独到之处。人们称赞少华同志的作品寓意深刻，画面表现真情实感，自然生动。这是他深入生活，把事物和个人的感情融为一体而表现出来的英雄的诗篇。仅就这一方面来说，他真不愧是老一辈摄影艺术家。

《斗地主》　　　　　　　　　　齐观山 摄

斗地主，是我国民主革命时期，继革命的武装战胜反革命的武装，取得解放战争的又一重大胜利。人民在共产党的领导下，组织起来进行反霸、土地改革，宣告了封建地主阶级的灭亡和人民民主专政的伟大胜利。

《斗地主》画面处理中，如何表现正反面人物的力量对比，是作者思考的首要问题。作者在处理面对面的激烈阶级斗争面前，画面的构图是很有倾向性的。老贫农、广大贫雇农和村干部在画面中占3/4的比例，而罪恶累累的恶霸地主只占画面的1/4。作者运用这一对比，成功地体现了阶级力量的对比，贫农、贫雇农

地主的对比上，贫雇农在画面中占据画面的中心，脸部表现出斗争时的愤怒情绪并以压倒的多数呈现在观众面前；而恶霸地主被处理在画面的边缘的前景上，表现出昔日不可一世的庞然大物被押上人民的审判台，切成残缺不堪的形象，暴露在人民面前，给人民以胜利的信心和斗争的决心。

作者在激烈的面对面斗争中，态度、立场是十分鲜明的，强烈的阶级意识使他坚定地站在人民一边。党的政策和摄影家的责任感，促使他理智地去观察斗争的生活，感受斗争的矛头所向，理解斗争的激烈性。通过酝酿和选择，以强烈的爱与恨及胆识，抓住典型，不失时机地拍下了具有时代特点和时代精神的《斗地主》这幅力作，鼓舞全国人民继续投入反封建的火热斗争中去，保卫来之不易的成果，争取更大的胜利。

《过马路》　　袁柯夫 摄

人民警察和幼儿园老师，保护儿童安全通过马路，表现出新中国人民政府关心儿童健康成长的生动场面。画面呈现的形象，充分说明作者对题材的处理，是经过深入的观察和深思熟虑的，主题思想的表现是鲜明的、深刻的。

在环境的选择上，画面选择了繁华的街道。人来车往，儿童们要通过繁忙的街道，安全通过就成为他们首要的难题。虽然有幼儿园的老师护着，但数十名儿童这么长的队伍，人们还是耽心万一顾不过来，或司机稍有疏忽，事故难免。有了人民警察的带领和维护，安全就有保障。因此，这幅作品对环境的选择，对主题的表现起到关键性作用。

拍摄位置的选择和画面范围的确定，其意义非同一般。画面采用俯拍，(1)以马路为背景，把街道旁的店铺、房子及拥挤的行人舍去了，背景中数辆汽车的半个车轮以快的节奏的车速出现于

用俯拍的同时，用对角线构图形式，使画面内构成动感，避免呆板。

光线的运用，使画面含义更丰富。作者在选择对角线俯拍的画面结构中，又产生了画面内主体的左右空挡太大的缺陷。为了弥补这一缺陷，作者利用低侧逆光和警察的动作瞬间，使画面产生更强的活力。从左后方投来低的侧逆光通过主体，在右空挡地面上，产生了长长的投影，这个投影既丰富了画面的影调层次，填补了空挡，均衡了画面，给人们以早晨的时间概念，又寓意着儿童们在朝阳沐浴下成长的内涵；左空挡处，作者抓住人民警察带领儿童过马路时，挥动右手，提请路过汽车驾驶员注意绕行或慢行，给儿童让路的瞬间按下快门，把警察挥手的动作与背景的数辆车轮联系起来，加强了画面内联系的均衡感。

总之，《过马路》的作者，对作品的整体构思和摄影造型手段的充分运用，使画面从内容到形式，紧密地结合在一起。在反映时代的现实生活中，具有很强的生命力和表现力。

《瞧闺女》　　　　詹耀福 摄

这又是一曲从另一侧面表现新农村日新月异的生活变迁的颂歌。就这一题材来说，在我们新中国也经历过瞧闺女的几个变迁：就在本世纪的40—50年代，农村的农民生活还是比较困难的时候，瞧闺女，只能步行，稍远一点的，步行几十里疲惫不堪；之后，进到了骑毛驴瞧闺女；再往后进到了骑自行车瞧闺女；而现在发展到了骑摩托车瞧闺女。这个变化，展示了我国社会经济带来的变化。昔日的艰难徒步、骑毛驴，今日驾摩托车上女婿门，从这个侧面表现了我国农村生产发展了，农民生活开始富裕起来，变化多么巨大！作品的时代感是很强的。

画面运用追随摄影的手法，使背景虚化，带来画面摩托奔驰的速度感，展示我国农村改革促进农业快速发展的新貌。再加上

作者采用逆光的画面处理，亮的轮廓和鲜艳的色彩对比，给人以对更美好未来的展望。

《汗与水》　　　　黄成江 摄

乘某农场砖厂拉车女工停下喝水的瞬间，作者以满怀激情，抓住这位衣着朴素，汗渍浸透背影与淳朴的侧面体态，拍下她热爱本职工作、忘我劳动的心灵美和朴素的形态美。

画面以中景表现女工的脸部和体态；一是女工侧面饮水的自然姿态，二是工作中湿透汗渍的背影。两者互为烘托，刻画得细腻、传神、简洁、大方。显示出我国现代女工为四化建设创业的高度责任感和主人翁的劳动热情。作者之所以抓住这一感人的瞬间,并把它表现在画面上,是他受女工们劳动热情的感染。请看作者的一段自述："我初到某农场的一个砖厂,看到许多女工，不顾烈日当头,欢快地拉着小车运送刚制好的新砖，一个个那挂满汗珠的脸上,流露出一种劳动的自豪感。从内心默默地赞叹这些女将。"

《汗与水》给我的直感是在假阴天光线下，亮度比较高，因此淡澄的虚背景和湿透汗水的浅灰工作服，有助于作者对淡雅的色彩追求，创造明朗抒情的画面效果。

淡雅、明朗的色影调对比，突出了主体，也深化了主题。这是作者对砖厂现实生活的细致观察，得到强烈的感受和主观感情的抒发，有思想、有深度地运用艺术思维和摄影造型手段，表现浓郁的生活气息和强烈的时代精神。

《傣家情》　　　　王文波 摄

祖祖辈辈居住在云南山区的傣族同胞，解放前过着十分艰难的日子，连饮水用水都靠着山顶上细细流下的山泉，用竹筒引下来。流经山坡的低洼处，又遇到牛羊等牲口的践踏，很难喝到清

洁的泉水。解放后，人民政府为了改善山区的生产和生活条件，采取有效措施，发展山区傣族的生产、改善居住条件和生活条件，做了许多有益于傣族人民的工作。其中，山坡上安装了自来水，既解决了用水，也解决了饮水的卫生，使傣胞安居乐业。《傣家情》这幅作品就是作者深入傣族山区，亲身体会傣胞欢乐之情拍摄下来的，它反映了巨变的傣族地区的乡情。画面表现母女站在打开的自来水旁，准备洗澡，水管喷水的哗哗之声，与母女欢笑声融会在一起。另外，画面采用逆光照明，母女明快的色彩与背景傣家（瓦）楼形成冷暖色对比，使主体（母女）与背景产生纵深感，突出了母女欢乐的瞬间。况且画面内母女欢乐的瞬间与画面外又产生呼应，因此，整个画面表现出乐融融的、浓郁的乡土气息和山乡变化的时代感。

第三节　萌动与选择

摄影作品研究是通过画面具体形象，领会作者如何通过观察和感受，在头脑中产生创造画面的萌动，进而对被摄对象进行一系列的思考、比较和选择，使画面生动、完美、动人。

《浩气长存》　　　　张成军 摄

烈士群像的雕塑，屹立在南京雨花台的山坡上，表现出顶天立地的英雄气概，供全国各族人民及全世界来华人士瞻仰。缅怀革命先烈浩气，敬仰烈士英名；敬告后人，千万不要忘记：新中国的诞生，是千千万万的革命先烈用鲜血和生命换来的！

放而成。一底是用28毫米镜头仰拍，二底单拍松树；三底拍的是鸽群。这三底在拍摄前设计了它们在画面中各占的位置和比例。放大时，将放大纸弯曲倾斜，使塑像、松树、鸽群变形放大，创造出烈士就义前凛然之气。”

看来，作者从构思、拍摄以致三底叠放，都经过再三的推敲，作品才反映出鲜明、生动的形象。它吸引了我们每一位观众，冲击着每一位观众，对烈士产生崇高的敬仰。常青的松树、象征和平的鸽群和高大的烈士形象结合在画面内，塑造了烈士们不怕流血牺牲，誓为祖国的解放，为人民的自由幸福，为世界和平而奋斗的伟大形象，象征革命烈士万古常青。

《沉重的乌纱帽》　　　　齐博文 摄

选择恰当的摄影位置，利用镜头的透视关系，将故宫博物院一个角楼与角楼前巨幅的电影广告《代理市长》里的代理市长头像对接在一起，使角楼像一顶乌纱帽，沉重地压在代理市长的头顶上，寓意封建习惯传统观念对肩负历史重任的改革带头人有着无形压力与阻力。作品留给人们很有意义的思考。

现实生活中的寻常景物，它们之间本来没有什么关系和联系。但通过摄影者仔细观察和敏锐感受，将它们和现实的某种观念联系起来，把这种观念付于景物并把它们组织在画面内，以表达作者对现实的某些现象引发的联想，形象地给我们对改革阻力和冲破阻力以启发。

我觉得，这幅作品给我们的摄影创作提供一条很好的思路，就是善于观察，并通过观察事物与当时的社会现象紧密地联系起来，并且通过作品表现作者对某些社会现象的评价。

画面前景的街道上骑着自行车的人和小汽车旁的几个大人和小孩，看来是作者有意把他们纳入画面的，以表现环境及画面中

《沉重的乌纱帽》　　齐博文 摄

动静结合的气氛。

《沉重的乌纱帽》画面及标题均是寓意性的。这种寓意性的形象冲击，人们是难以忘怀的。

《女婿上门》　　王曙 摄

借人与物的关系，即老大娘正在杀鸡，加上标题点题，道出岳母对女婿的深情。

作者这幅作品和《我的手最干净》一样，把镜头对准社会生活，在平凡的日常生活中捕捉人们的道德、情操和向往，因此作品形象能真正打动人们的心。据介绍，作者在为自己开拓这个路子，把自己的感情投入到社会生活中，细致观察，把要表现的对象之情与作者之情融合在一起，并通过摄影的造型，体现在画面上。这是难能可贵的，是摄影创作成功之路。

净》一样，作者很善于运用逆光来表现被摄对象，使大娘动作轮廓清晰，脸部流露出发自内心的愉悦感和亲切感。背景环境的明暗处理也很注意，头部亮轮廓落在暗的背景上，背部以下，暗的服饰落在亮的地面上，整个画面明快活跃。

作品的标题，对这幅作品起到了点题的作用。人们把画面中大娘的杀鸡和女婿上门标题结合在一起，便产生了亲切感，感情上立即融洽起来。

《迟到的班长》 常垦 摄

托物言志，塑帽拟人化，这是摄影创作的又一种新的表现形式。画面里没有人出现，却以塑帽代人，表现大公无私，以身作则，忘我工作精神的时代带头人——铁合金厂的一位冶炼班的班长。

我们的摄影创作，表现题材的主旋律是现时代的现实生活，表现的主要对象是建设新时代的带头人。这幅作品的标题是《迟到的班长》，画面里出现的是工人们工作时戴的安全帽，即以安全帽、工作服拟人。在车间换服装鞋帽的一格上，挂着整齐的帽子和工作服，其中却少了一顶塑帽及工作服。作者以巧妙的手法来表现班组的带头人早到晚归，对工作极端负责任的活生生的写照，使读者为之赞叹。一赞班长一心为厂，忘我劳动的热情；二赞作者以巧妙的手法创作出使读者难以忘怀的美的形象。作者常垦在介绍这幅作品的拍摄经过时说："这幅作品是在一个铁合金厂拍摄的。在工人中间只短短地生活了两天，我便被他们忘我的劳动热情所感动，特别是各冶炼班的带头人——班长，以身作则，忘我劳动的精神，给我留下深刻的印象，《迟到的班长》就是在这种激动感情驱使下创作的……作为各行各业的带头人，他们是摄影创作中经常表现的题材。对这样一个'老'题材，怎样去提炼？如何来创新？这是我在构思中反复推敲的一个问题，也

是我拍摄这幅作品的立足点，为了不落俗套，我在拍摄时排除了一切影响主题表现的各种因素，力求以简洁的视觉形象告诉读者更多的东西，争取使画面更具有概括力和想象力。用柯尼卡135型相机，富士Ⅱ型彩色负片。光圈f4，速度1/60秒，加用闪光灯。”

作者创造这个新颖的美的形象，虽然深入生活时间不长，但他很快为现实生活所激动，在构思和创造形象上，经过仔细地观察，深入地探索，选择与提炼，是付出心血而得来的。可以说来之不易，他给我们又提供了宝贵的创作经验。

《妈妈的吻》　　　　李奇鲁 摄

看这幅作品，使我想起一首儿歌，其中一段是这样的：“世上只有妈妈好，有妈的孩子像个宝，投进妈妈的怀抱，幸福享不了。”可想宝宝与妈妈感情之深！宝宝还在娘肚的时候，母子的爱通过特殊的形式，逐渐培植起来。十月分娩，孩子出世了，妈妈用乳汁一口一口把孩子喂养大，从怀抱到独立坐着，又从坐着到站起来，学会走路；从天真活泼、无忧无虑、吱吱呀呀的叫声和甜甜的微笑中，学会说话的第一声，叫的就是“妈妈”。这都是妈妈的功劳。给妈妈莫大的慰藉。

母亲对孩子的爱，表现是多种多样的。作者李奇鲁的《妈妈的吻》，表现年轻的妈妈给宝宝洗过澡之后，躺在床上，在暗的背景中，在逆光的照明下，乱蹦交叉的脚掌子中心，年轻的妈妈给孩子一个深深的亲吻，脚心上留下一张红红的嘴唇印迹。这个“红红的吻”以间接特写形象，不仅表达了母子纯真的爱，同样撞击着人们的心，特别撞击着所有母亲们的心灵。从画面中，也告诫某些人：自小是父母养大的，特别是对妈妈，伟大的母亲，要敬重，付以爱心。有了这种发自内心的爱心，长大才能成为有用之人，这就是我们民族的传统美德。

《老伴今年六十九》　　黄春辉 摄

特写画面。老太太的头部及脚部都省略了，采用老太太的腰部背影，双手反向背后抓住一瓶双喜酒，同时用标题点明，庆贺老伴六十九大寿。

追随老伴风风雨雨几十年，迎来了祖国的解放，迎来了农村改革获得丰收的喜庆，今年又逢老伴大寿，真是双喜临门。虽然表现的是人的局部，又是背影，但这个背影中突出双喜酒，显示出老夫老妻恩恩爱爱的感情。这种感情的表现方法是很有吸引力的，对读者心灵触动是很大的。

这个触动人们心弦的典型形象，要归功于作者对农村生活的熟悉和对农民习俗的仔细观察和构思；归功于作者对摄影造型手

《老伴今年六十九》　　黄春辉 摄

段的娴熟运用和敏锐的瞬间掌握。在某些人看来，创造这个形象，好像是随手捻来。但我认为这个形象所表现的传情的方式和功效都是不寻常的，是很值得学习和研究的。

《性格赞》　　　　张桐胜　摄

一棵笔直、苍劲、长满疙瘩的刺槐树，两朵骄健嫩柔粉红色的野花，长在刺槐的主干与支干之间。一个是粗壮有力，一个是嫩柔优美,两者对比非常强烈。作者通过感情的投入,运用摄影造型手段，把两者一起纳入镜头，构成动人的画面。使观众感到，画面内两种植物的生命力都很强。但相对看来，野花在刺槐间生长，那种在抗争中不畏艰险，更显得矫健和自傲。这是作者通过刺槐与野花的抗争而产生的感情上的联想，借景阐明人生的哲理。这一展示可以通过作者对《性格赞》的拍摄经过的设想中得以证实。他说：“照片是我在湘西青岩山拍摄的。当时是个大雨天，我和两位美术工作者一起顺着溪边小路冒雨向山须石门方向出发。当走到腰子寨的叉路口时，突然发现在路旁一棵笔直、苍劲的刺槐树，树干长满疙瘩，猛看上去显得很丑陋，但仔细观察又觉得它很健美。在树干和枝干的根部间，生长着几株矫健、挺拔、姿态优美的野花。树与花的对比非常强烈，一个粗壮有力、虎视眈眈；一个是嫩柔、纤细、不畏艰险，两种截然不同的性格，构成一幅动人的画面，富有魅力。经反复观察，选好角度拍了这幅照片。（用35毫米小型相机，200毫米镜头，定21°彩色负片，光圈f4.5、速度1/4秒，下午4时摄。）

摄影工作者，通过观察，触景生情，又通过借景抒情，使作品产生了新的含义，借以阐述作者的某种哲理，是这幅作品的特点，使人们面对作品展示的形象产生丰富的联想。

《十月的螃蟹》　　　　　　黄翔 摄于1976年

"昔日横行霸道，今日美味佳肴"。作者以比喻和象征的手法，托物言志，借用螃蟹美酒，歌颂我们党和人民粉碎"四人帮"，共同欢庆胜利的心情。把螃蟹、茅台酒、菊花的有意联系安排在作品中，这个构思，既是"十月"这个时令，又是"四人帮"被粉碎的时间。画面上盘里装着四个缺腿的螃蟹，其中一个翻过来的还是个母蟹，寓意三男一女的"四人帮"，这个细节的表现，加上背景上象征十月的菊花的投影，与前景的茅台、酒杯、螃蟹，既产生了虚实的对比，又给人们以时间的印象。画面处于较高的摄影位置和较高较强的正侧光，色彩以暖调为主，作品充满了欢乐，耐人寻味。

这幅作品的出现，并不是偶然的，它反映作者和全国人民一样对"四人帮"倒行逆施、篡党夺权罪行的深恶痛绝。作者曾在1976年的"四五"天安门的悼念周总理、揭露"四人帮"运动中，不怕坐牢，和年轻人一起，拿起照相机，表现这个伟大群众运动，拍下不少作品。而在粉碎"四人帮"的胜利日子里,他更以无限的激情，创作了这幅具有划时代意义的佳作。且看作者介绍拍摄经过："我们的民族从来把横行霸道的恶棍比作螃蟹。我的这张静物,以四蟹比作'四害'为主题,旁边摆着两瓶中国名酒和两个酒杯,用以表示全国军民在粉碎'四人帮'之后共同欢庆的心情。背景上的菊花投影是象征'十月'这一关键时刻，同时起着构图方面的均衡作用。"我们从作者的这一段自述中,不难看出他是一位有丰富的生活底子和政治敏感性，善于观察、善于思考、善于联系和善于运用日常生活中的静物，通过摄影造型,以典型艺术形象反映具有时代感的重大历史事件的杰出的摄影艺术家。

《让我们的血流在一起》　　　　王立平 摄

1976年4月4日，天安门广场上人山人海。人们从四面八方自动地聚集在这里，怀着深厚的感情，悼念我们敬爱的周恩来总理，揭露“四人帮”妄图篡党夺权，颠覆我们中华人民共和国的滔天罪行。作者王立平（著名的作曲家、摄影家协会会员）冒着生命的危险，拿起照相机，来到天安门前，反映这一伟大的斗争（即“四五”运动）。

急中生智，抓住瞬间。作者在天安门广场东边，发现一青年站在高处，写血书，誓死保卫人民共和国和我们伟大的中国共产党时，成千上万的群众保护着他，向他伸出同情、支援的手。作者拿出照相机，要拍下这个难忘的瞬间。由于人多、拥挤，无法

《让我们的血流在一起》　　　　王立平 摄

靠近，而且也不能用正常的拍摄角度和高度进行。他急中生智，估计好距离、光圈和速度，把相机举过头顶，凭经验和感觉，按下快门，拍下了这典型的瞬间和历史的见证场面。

作者拍下这幅作品，我认为有几点是值得我们学习和提倡的：一是作者对表现对象有正确的认识和充分的感情投入，天安门的“四五”运动，是一场夺权和反夺权的政治斗争。作者态度鲜明，和人民群众在一起，投入这场斗争。二是在复杂的拍摄现场要充分调动自己的智慧，争取主动，应付随时变化的局面。三是平时多深入观察、多积累不同条件的拍摄经验。正如周总理所教诲我们的：“长期积累,偶尔得之”，遇到异常情况,能确保拍摄的顺利进行和画面的效果。

第四节　拓宽题材　体现特点

摄影要表现和能表现的题材是很广阔的。无论是自然美或社会美的题材，都是极其丰富的；无论是工业、农业、新闻、人像、风光、静物、文物、风土人情，甚至于科学领域的高速度现象，均是我们摄影创作极为广泛的表现对象。我们一定要遵循“百花齐放、百家争鸣”和“推陈出新”的方针，不要限于某些领域的题材，而是广泛地表现，以满足人们对摄影美的追求。当然题材有大有小，既有重大的题材，也有常见的一般的小题材。小题材可以以小见大。只要是能体现人们审美欲望和要求，具有特点的题材,都可以作为摄影的对象，表现出不寻常的美的形象。

《伐木工的小屋》　　宋志国 摄

一束暖融融的阳光，把伐木工人的木屋照得格外亮。木屋的

小窗口，放着两瓶红彤彤的小花，反映了伐木工人劳动的艰辛和对生活的热爱与追求。

《伐木工的小屋》，画面托物言志。作者并没有正面去反映伐木工的劳动场面，也没有直接反映伐木工人的形象，而是着力反映（表现）简单的木屋、小窗户、两个小花瓶和盛开的红花。

远离城乡、人迹稀疏的大森林里，伐木工人的生产、生活，可以想象得到是比较单调的。而且伐木这种劳动，很艰苦，消耗体力也大，必需的粮食、油、盐、酱、醋、茶以至日用消费品，都是从老远的城乡运来，具有一定的困难。而作者，在深入林区的体察中，感到工人们为建设我们伟大祖国辛勤地劳动，克服各种困难，一年四季战斗在这荒山野岭，为了支援国家的日新月异的建设，为了祖国的繁荣富强，为创业而忘我地劳动的精神和高尚的品德是多么的可贵！他深深地为伐木工人的创业精神所感动。从而抓住小小窗口的两瓶小红花，并以小红花为主体，表现了伐木工人不怕苦，不怕累的乐观主义精神和奉献精神，这是难能可贵的，也是难以忘怀的。

《钢铁长城》　　张其金 摄

长城——中华民族的象征。

《钢铁长城》——古老的长城和现在的“长城”（人民空军）两大形象连在一起，显示我中华人民共和国坚如磐石的、强大的国防力量。

作品的构思是新颖的，意境是深远的。作者对古代的长城和现代长城（人民军队）有着深厚的感情，而且善于把地上的长城和我强大的空军恰如其分地表现在画面上，互相辉映，产生了伟大的形象，长了中国人民的志气。画面的处理，选择了北方绿绿葱葱的季节，在侧逆光的投射下，利用稍高的拍摄点，把延伸弯

曲的长城，在暗绿色的烘托下很突出；而长城的上空，高速飞翔的银鹰机尾留下一缕缕白烟，在蓝天和地面长城的配合下，英姿飒爽地保卫着祖国的领空。作者选择好这一角度并把握这一时机，把银鹰和地面长城紧紧地连在一起，使画面的蓝绿基调和银鹰、长城动静结合，形成一个整体，表现得十分谐调的瞬间，拍摄下来，给人们的感觉是舒展的，心灵的冲击是强烈的。这是作者思想感情与长城和谐地结合在一起，创造出伟大的形象，作为保卫祖国安全的中坚力量。

《升》　　周顺斌 摄

指挥员高大的身姿，扬起有力的双臂，指挥着吊塔，托起挺拔的两边层层楼群的景象，表现了深圳现代化建设突飞猛进的步伐。这是一幅表现现代化建设中很有新意的、有感染力的、富有时代感的作品。

作品之所以很有新意，有感染力，富有时代感，体现在以下几个方面：

首先是作者曾是这个建设队伍中的成员，很熟悉建筑工地的丰富的现实生活和人物，因而他能深刻地认识到并抓住高速度的现代化建筑这一重大题材，并着力加以表现。

其次是画面的处理。在构图上，作者利用线条的远近，以几何形构图方法，把指挥员放在画面中央，两边高大的楼群作为烘托，突出指挥员的高大形象。同时，作者运用24毫米的广角镜头，离人物较近的低角度仰拍，利用画面范围和夸张的手法，使楼群向中心人物倾斜，犹如指挥员伸开的双臂，将楼群托入云霄。这种拍摄位置的选择，是很富有新意的，是难以忘怀的。

第三是光线的选择和色彩的谐调上，也很有表现力。作者选择了南方的夏天（据作者介绍，拍摄是在深圳的8月，近中午时

分明的顶光，把指挥员的头、手、衣服和胸部至双腿处于亮部，双脚及铁架是暗的。楼群的一边处于天空光照射下，因而指挥员叉开的双腿和脚是很稳重的，指挥员指挥的姿势是很有力度的。同时在色彩的谐调上，作者为了加深蓝天的色调和主体人物的红帽、绿背心、暖色的双臂，又运用了偏光镜，使画面色对比加强了，人物与楼群的色彩更鲜明。

总之，整个画面对人物、两边的楼群、背景的光线、色彩处理，表现出现代化建设的豪迈气魄和高大形象。

《喂鹅》　　　　　　　　　　　　　　　　吴寅伯 摄

静物摄影，指的是拍摄静止的题材。静物摄影的对象非常广泛，如工艺美术品、农产品、工业品、花卉、盆景、出土文物等等。《喂鹅》是以工艺美术品，构成再现现实生活中饲养员喂鹅的瞬间。它完全由作者自由支配，而且是在室内以人工光完成。因此，作者平时对生活中喂鹅的仔细观察，在工艺美术公司选定各种姿态的六只鹅和饲养员撒饲料的动作等，进行构思、构图、用光及背景处理等一系列设计，然后通过构图，把静物各自的姿态综合起来，构成栩栩如生的喂养动作气氛。其次，为了表现它们的轮廓形式、立体感和质感，作者在不落俗套地配以紫色产生的背景的前提下，采用了逆光照明，并在摄影机前给以适当的辅助光，造成了既使饲养员、鹅的轮廓突出，又有丰富层次的立体感和质感的暖调（原静物的颜色）与冷调对比的画面。使画面中的饲养员、鹅的形、质、色有很高的造型效果，情节性和趣味性很强，是具有较高的审美价值的佳作。

吴寅伯是我国著名的老摄影家。1927年开始摄影活动，1937年参加“黑白影社”，发表过不少作品。抗战前他在《良友画报》、《美术生活》、《柯达杂志》及在抗战胜利后上海出版的

《中国摄影》发表不少作品。1950年以后在《人民画报》工作，拍摄不少作品，《喂鹅》是吴寅伯的代表作之一。1956年中国摄影学会成立，被选为第一、第二届常务理事及以后历届理事。他擅长静物、风光、人物摄影。他的作品通过艺术手法的运用，刻意追求简洁洗练、细腻抒情的画意风格，表达质朴自然美的情趣和人物神态。

《银鱼》　　　　　　　　　　　　　　刘大可 摄

生动、活泼、体小、新嫩、透明的银鱼，把它表现得诱人，惹人喜爱，不是很容易的。作者通过构图，光线的运用，色彩的处理，把这群银鱼活生生地再现在观众的面前，给人们美的享受。

画面的构图是图案状的。作者把相机架在较高的位置上，然后把细致长条的银鱼一条条摆成旋涡状的、游动着的、具有线条美的形状，形成银鱼头部的小眼睛在旋涡形的转动中，好像五线谱上的音符，引导人们去享受动听的乐曲；为了突出银鱼的鲜嫩、透明，作者有意把背景处理成蓝黑相间、明暗相辅的色彩对比和影调对比，加上透过的衬景光与柔和的平光相配合，主体银鱼与背景色调的互衬，在造型上很和谐。画面表现出图案装饰美，时空结合得当，使主体银鱼，产生了游动感、数量感、质感和生动感。作品以构思、构图、光线互相配合，以优美的形式吸引人们的审美享受。

《江南春早》　　　　　　　　　　　　李保国 摄

这是一幅点线结合，在表现形式上很有趣味和回味的画面。浅白色的空间，那嫩绿轻柔的柳枝，从画面的右上角斜向左下角垂飘，鱼翁、鱼鹭与竹排插入垂柳后面的江面上，错落有致，给人以美的享受。

整个画面是空白的，轻疏的点线处于其中，这在我国山水水墨画中，是常见的，但在摄影作品中，将点线处在大面积的空白中还不多见。《江南春早》这幅作品那轻盈垂柳、渔翁、鱼鹰与竹排，点线构成形式感很强的画面，表现江南春暖，万物复苏，大有一年之计在于春的太平盛世的感受。

作品用黑白感光材料，运用摄影造型的光线、影调、线条等因素，选择恰当的摄影位置，避开众多繁杂的景物，在很简练的画面上，将江南的春天表现得很富有诗意。可见，黑白摄影作品具有十分吸引人的艺术魅力，对人们心灵的冲击是很强烈的。

《欢送战友》（又名《欢送志愿军归国》）

吕厚民 摄

作品表现朝鲜人民和朝鲜人民军欢送中国人民志愿军归国生动的、盛大的场面，歌颂中朝人民用鲜血凝成真挚的、兄弟的战斗友谊，共享胜利与欢乐的动情形象。

1950年，美帝国主义发动了灭绝人性的侵朝战争，并把战火引到中朝边界的鸭绿江边，对我中华人民共和国进行战争挑衅，企图扼杀刚建立起来的人民共和国。中国人民对美帝的挑衅忍无可忍，又应朝鲜民主主义人民共和国请求支援，我国政府为保卫祖国神圣领土，为抗美援朝，组织了中国人民志愿军，雄纠纠、气昂昂地跨过鸭绿江，和朝鲜人民并肩作战。经过艰苦的战斗岁月，终于打败了美帝发动的侵朝战争，迫使他们不得不撤离“三八”线，在板门店坐下来谈判。中国人民志愿军胜利地完成了抗美援朝的任务，奉命归国。这是胜利的欢乐和难舍难分的至高感情汇合在一起，场面极为动人。作者受这个感情的冲击，理智地选择极佳的拍摄点，把握典型的瞬间，即朝鲜人民军将志愿军战友高高地抬起、志愿军战士双手举起花束，情谊达到高潮的典型瞬

间，按下快门，凝成了生动感人的形象，难忘的形象，回味无穷的形象。

《欢送战友》　　　　吕厚民 摄

《雾绕双峰》　　　　（香港）何文辉 摄

作品表现蒙蒙的雨中，双峰若隐若现，体现出祖国山河清新、淡雅和秀丽。

画面是在阴雨雾气中拍摄的。这种天气，色温较高，整个画面均被淡蓝的雾天所笼罩。作者采用高角俯拍，使画面由近及远，层次感、数量感很强，加上广角镜头的运用，整个画面甚为宽广。剪影的前景、深灰色的中景、山林、主体双峰以致灰蒙蒙的背景，每一间隔空间均被云雾所切断，形成了空间深度。画面

景物有对比，也很均衡，很讲究意境，也很讲究气韵生动。

作者是香港地区摄影家何文辉先生，他对祖国的同胞，对祖国民俗风情，对祖国的锦绣河山寄予深沉的爱。他的作品，多是表现祖国锦绣河山的。在国内主办的全国摄影艺术展和世界摄影艺术展览，他的作品常被选入。作品《雾绕双峰》继承祖国传统的审美方式和山水画的表现方法，结合摄影造型的特点和手段的运用，表现了浓厚的民族气息和民族风格。

《澜沧江畔》　　江志顺 摄

澜沧江是我国云南著名的江，美丽的江。两岸肥沃的土地，有丰富的资源，是傣族等少数民族聚居的地方。在云南热带植物园附近的吊桥下，几名傣族妇女在竹栏杆边的小木排和小竹排上，自由自在地涮洗衣服；吊桥上人来人往。画面表现出傣族地区的繁荣景象，他们过着祥和的、安定的、美美和和的日子。

云南四季如春，在柔和的逆光下，画面处在薄雾之中。前景灰黄的竹栏杆，小竹排上抖着红裙布的妇女和蹲着、弯着腰的妇女，白与灰相互点缀。她们在竹排上动作的倒影，非常醒目。画面上方的吊桥，由于薄雾，被推到后景，而且与竹排上洗衣的主体形成近大远小的线条透视；近景暖色的栏杆、竹排与吊桥、投影、山坡、村庄等的蓝灰色对比，形成了迷人的色彩透视。

运用广角镜头平视位置拍摄，使整个宽广清澈的澜沧江，前景、主体、后景、背景的线条表现得井井有条，色彩错落有致，非常谐调。画面呈现出色彩淡雅的暖融融的氛围，给人们难以忘怀的、回味无穷的美的享受。

《思索》　　丁影 摄

作品表现展览会的一角，画面中表现两位少女：一位是油画

众。在改革开放的今天，这幅作品震撼着观众，引起人们严峻的关注。它引导人们在现实面前思索，在思索中成熟。它告戒人们：一味追求吃穿享乐，到头来会走上犯罪的道路，为国法所不容；只有脚踏实地全身投入社会主义的建设事业中，才能获得真正的幸福，为人们所尊敬。

这幅作品的主题是鲜明的、突出的。油画中犯罪坐牢的少女，低下头，时髦的服饰、戴着镣铐的双手在暗的背景中十分突出，油画前的少女托腮思索的动作也很引人注意。两个都在思索，使作品主题深化。从这里我们感到，作者现场抓取的思想敏感力和瞬间的表现力都是比较强的，这一点可以从作者介绍的拍摄经过得到证实："去年(1982年9月)，我到贵州省展览馆观看美术作品展览，发现很多观众围着一幅油画作品议论不休，久留不散。我凑近去看，画上画着是一位少女戴着镣铐，低头忏悔。深蓝色的背景,给人以深沉的感觉，真实的画面感动了参观的人们。这时我看有位和画中同样年轻的姑娘，看画后深有所感地沉思着，引起了我的创作愿望。"(用海鸥4B型相机,光圈f3.5、1/8秒。)

这是一幅震撼人心、满足人民群众审美要求、促进人们深思的具有时代意义和愿望的、形象感染力很强的作品。它提醒人们认真贯彻在改革开放中，既要抓物质文明，又要抓精神文明；两手抓，两手都要硬。

《书山有路笔为径》　　刘立宾 摄

画面两边立着密密麻麻的书本，画面中央从近到远，排列着透视效果很强的彩笔，构成通向远方、通向光明的五彩路，背景朦胧的太阳象征着光明。《书山有路笔为径》这幅静物（广告）作品的构思十分新颖，它形象地给人们以启迪：一是告诉人们，

人的一生要做一番事业，成功之路靠实践、靠书本。二是书堆成山，内容丰富，任你挑选和攻读；无论是谁，要掌握现代科学知识，就得学习文化科学理论，就得读书；设计产品式样、写文章、总结经验教训，提出改进的方法，也要靠书本的理论、论证、靠笔墨书写，这是掌握科学知识、运用科学和发展科学主要成功之路，光明灿烂之路。画面以彩色斑斓之路，使画面极为醒目，是别出心裁的成功之作。

《樱花》　　　　李兰英 摄

樱花是日本的国花，樱花给人报以春天的到来。在日本，每到樱花节，人们便成群结队去赏花，那洁白似玉的花朵，献给人们以真心的爱。

《樱花》是一出独舞，是中国著名的舞蹈家崔美善十多年前在民族文化宫剧场的独舞晚会上演出的一个节目（晚会共八九个节目）。崔美善对许多国家的舞蹈都表演得很出色，这位朝鲜族的舞蹈家，对樱花的演出，令人赏心悦目。

《樱花》表现的是一位日本少女，在观赏樱花时，心情喜悦，在花间独舞的情景，全舞剧约10分钟。作者李兰英第一次在民族文化宫看演出，看后决定拍摄这一节目。征得崔美善的同意，便开始构思。在第二次演出时，她根据第一次的感受，决定画面应在较高的位置上从侧面拍摄。于是她爬到后台最后一道天幕前（约三层楼）的火道位置上，确定拍摄点。这样，舞台灯光的照明，背景的暗处理，以及樱花在天幕前1/3处垂下于舞台空间，演员与樱花更为接近。在舞蹈中抓住动作优美的瞬间，使演员身段很突出。作品表现得很出色。

需要提及的是，这幅作品的作者李兰英女士是《人民画报》的高级摄影记者，从事摄影数十年。她对舞台摄影，特别对舞蹈

摄影有精辟的见解，是这方面的专家。李兰英在舞台摄影创作中，善于根据情节，抓住动作高潮点和富于动感瞬间，动静对衬，注意画面意境及民族特色。她说："舞蹈舞蹈，手舞足蹈，就是要在舞蹈情节激动人的瞬间拍下来。"她为了拍《樱花》这幅作品，付出巨大的体力和精力。她为了出新，爬到天幕的夹道上，一手拿着照相机，一手还要掀起挡住镜头的天幕边，而且要耐心等舞蹈动作最激动作者（也是最激动观众）的瞬间，这是很不容易的，也是很危险的。从这一点看，我们深深感到，作为摄影记者要创作出优秀作品，不仅在构思上下工夫，而且在光线、构图的高低、左右位置选择上都要付出代价。

《杨门女将》　　　　　　　　　　　　吴化学 摄

杨家将打退西夏兵的进攻，逼进西夏老营。西夏王设计将文广诳进绝谷。杨家将将计就计，闯进谷去，在识途老马的引导和帮助下，攀上栈道。穆桂英发出了度过天险的信号，杨家将猛冲敌营，里外夹击，一举歼灭西夏兵将。

戏以边关绝谷战，写出杨家孤寡四代人英勇顽强、精忠报国的英雄气概和爱国主义壮举。《杨门女将》就是作者在剧场现场演出中，拍摄杨门女将与西夏将拼杀疆场的一个场面。作者抓住激战拼杀高难动作的瞬间，拍下杨门女将压倒西夏将的形象。作品拍下动作性强，而且是在动中拍下清晰的形象，这是吴化学瞬间动作高潮的摄影功底。以紫蓝的背景，突出两将拼杀的情景，画面色彩明快、鲜艳。

作者吴化学是我国老一辈著名摄影家、摄影理论家。他1930年参加革命，随八路军参加战斗和纪录八路军的战绩。1953年转到新华社任记者，在新华社摄影部中央记者组任组长。他除了拍摄中央主要领导、战斗英雄及社会活动照片外，对舞台摄影很有

专长，拍下了不少舞台戏曲、戏剧、舞蹈等作品，《杨门女将》是他的名作之一。他对舞台摄影有很多论著。他主张舞台摄影要注重动感、美感，而且舞台摄影不要有逊于舞台上的美。1960年以后，他的论著有《舞台艺术摄影》、《论舞台艺术摄影的真善美》、《舞台新闻艺术摄影》、《把舞台艺术的美表现出来——论舞台艺术摄影的思想性、艺术性》、《摄影美学》等等。他不仅拍摄大量的记实作品和舞台摄影作品，又是摄影理论家和教育家，主办过新闻培训班和新闻学校，亲自任校长，培养接班人。他是位从理论到实践，以至对摄影美学理论有很大贡献的多才多艺的摄影艺术家。

【思考题】

作品的评论，为什么要从整体到局部，又从局部到整体地反复进行？

第三章　构思与构图

摄影作品的构思与构图是有区别的：构思的“思”是指思维的范畴；构图的“图”是指形象的范畴。然而它们之间又是有内在联系的两种摄影因素，即构思决定构图，构图体现构思。摄影的构图如果离开了构思，就不能构成生动的、充满情趣的、感人的艺术形象。

第一节　摄影作品的构思

摄影构思，也叫立意。立意的过程，就是选择形象、深化主题的过程，是作者在拍摄前对客观现实的一系列思考活动，是使客观的具体形象转为摄影者头脑里的创造形象。

摄影作品的构思，是以形象作为基础的审美想象，这是作者的感情注入被摄对象的关键。因此，主题的酝酿是构思的重点，而主题的酝酿、形象的选择，这就关系到作者的世界观、立场、认识的高低，对生活观察的程度和评价。同时，对作品的表现还有一个敏感和机遇的应变能力，在十分复杂而且多变的现实和突发性中能当机立断，掌握主动。同时，还要能将作者的感情通过摄影技术和技巧与摄影的造型呈现在作品的形象上。

总之，创作构思是对客观现实的再认识，是认识深化的阶段。没有构思的摄影作品，不能引起观众感情的冲动和联想，更不能引起观众对作者表现内容的认识。这样的作品，表现形式再好，也没有审美价值。

《在繁荣的农贸市场上》　　　　　　袁学军 摄

摄影作品的成败，关键在于对作品的构思。摄影的专业人员或是摄影爱好者，在反映这一时期农村改革带来的巨大变化中，都花了很大的力气，从正面或侧面思考和寻找不同的表现方法，反映这一巨变。《在繁荣的农贸市场上》这幅作品，作者在反映这个题材的构思既深刻又巧妙，构图既简练又包含着极其丰富的内容。他运用在农贸集市上一位农民老大爷脸部的特写镜头，以老大爷合不上嘴的喜悦之情和戴的茶色眼镜的反光，反映出集市上色彩缤纷，农产品、商品堆满了整个农贸市场的兴旺景象（全景），使画面既有景又有情，显示出我国农村改革带来生机勃勃的浓郁的乡土气息及欣欣向荣的时代风貌。作品的巧妙构思和体现这个巧妙构思的画面构成，是摄影创作中很有价值的美的探求和美的表现，这种画面表现是很有特色的。

《嫁日》　　　　　　（日本）山本严 摄

穿戴一新的女儿今天要出嫁了。母亲躺在病榻上微笑,向女儿祝福；盛装的女儿,跪在母亲病榻前忧郁辞别之情、悲喜交集、难舍难分。这是一首爱的赞歌！

画面的主体是病中的妈妈和要出嫁的女儿。二人默默的情感交流，充满爱心。一是女儿告辞时,右手用手巾揩着妈妈额头上的汗水,左手抚摩着妈妈的身躯；二是妈妈望着心爱的女儿,今天就要离家出嫁了,脸部强作微笑,嘱咐女儿放心离去。虽然二人面对面有

《嫁日》　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　（日本）山本严 摄

着一段距离，但难舍难离的感情则显得非常之近,流露出喜与忧的对比。另一方面,妈妈简朴的装束与女儿身着新装，又形成了新与旧的对比，这两个对比及感情交流，都处在中近景的画面上，表现非常突出。

画面的环境，非常简练。房子是普通农舍的一角，背景横着一排亮的窗户，显现出日本房子的特点。虽然是喜庆的日子，但没有宾客盈门的热闹场面，而是安静的母女分别情感。这一情节瞬间，使主题表现得更深化，含义更丰富。

光线是室内自然光，因是选用顺光，二人的脸部均为平光照明，而且比较亮，对人物脸部悲喜交集流露得很自然，没有一点

造作的痕迹。加上室内窗下的明暗影调对比，使作品生活气氛更浓郁、更生动、更感人。

《朗月清风岳阳楼》　　　　　　　　　潘德润 摄

作品《朗月清风岳阳楼》，别出心裁的构思，突破前人写尽岳阳楼大观，以月夜的画面，表现"长烟一空，皓月千里"（借李白诗意），很有新意，令人陶醉！

作者潘德润对这幅作品的摄影造型处理，采用多种技术与技法，特别是用光技巧及拍摄时机的掌握，使观者在欣赏过程中，和作者赋予作品感情谐调起来,真有亲临美境中之感。画面充满诗意,使人流连忘返。那么,作者采用哪些技法和技巧来表现画面的呢？请看作者潘德润的一段叙述："利用日光型彩色负片，在天黑前进行第一次曝光,使画面达到预期的蓝色调,使洞庭远山依稀可辨。天黑后打开B门，在阁楼内处、密林丛中多次点燃闪光灯，使楼台显出轮廓。到后半夜，换用200毫米远摄镜头，拍摄了一弯新月。"

这里需要提及的是，作者在设计这幅画面时，画面范围的大小、景物的远近,以及闪光灯需要在什么地方闪光，都做了周密的、精心的安排，甚至何处光亮多大都心中有数，使整个画面色彩基调和色彩对比谐调起来，创造明月高空照，亭台光通明，引起人们无限思绪。可见作者深厚的造型功底，在运用中引发得淋漓尽致。

第二节　摄影作品的情与景

情与景是摄影作品意象外化，体现作品艺术形象的重要方

面。所谓意象外化，就是寄情于景，就是用形象来表露感情，即作者的感情通过摄影造型手段，灌注于被摄对象。艺术既表现人们的感情，也表现人们的思想。但并非抽象地表现，是用生动的形象来表现，这就是艺术的重要之点。我国古代画论中提出的“一切景语,皆情语也”，讲的就是感情通过景来表露。景的表露就是构图。根据主题的需要，运用构图手段，即：画面范围的确定、主体与环境的关系,确定景物在画面中的大小、远近,确定画面的高度和方向，以表现画面的空间透视,处理好景物的内外呼应、疏密关系、聚与散的关系、虚与实的关系、藏与露的关系以致光与构图、色彩与构图，影调与构图等等各种对比，以求得多样统一。

摄影作品在表现中，贵在含蓄。画面以有限表现无限，形成意在画外，意在不言中，富有含蓄美等一系列的处理方法，使作品富有强烈的表现力和感染力。

《成功》　　　　（前苏联）亚历山大·马卡洛夫 摄

《成功》这幅作品，本来是常见的剧场演出结束，演员向观众谢幕的场面。由于作者缜密深邃的构思和巧妙的构图，使画面除了演员谢幕的动态和形象之外，观众的掌声、欢呼声的场面被省略了，这种简于象而不简于意的画面，使人们回味无穷！

其一，这一幅作品的基调是以淡蓝色彩为主，这可能是剧场演出实况原设计的光色场面，与演员谢幕弯腰时，表现的面部的淡红色彩和双袖的白色轮廓，构成冷暖的对比。加以演员手持鲜花，一而再谢幕恭敬的情感交流，使画面表现的静止瞬间，蕴藏着无数惟妙惟肖的动作瞬间。演员在画面中十分醒目。

其二，作品的画面处理很巧妙。作者选择的摄影点，是处在天幕的右侧俯拍的，舞台的台面是整个画面的背景，画面显得简

练和安定。除演员谢幕外，虽然看不到一名观众欢呼的情景，但从舞台撒满了观众掷到台面的鲜花，这鲜花和演员恭敬鞠躬动作的配合，使人们好像听到整个剧场观众为演员的出色表演而欢声雷动，热闹非凡。作者大胆的取舍，给人们通过画面产生十分丰富的想象。

其三，通过以上的两个处理，体现作者对《成功》演出的场面、剧场的生活体验是极其熟悉的、丰富的，思考和选择是极其缜密的，画面的构成是极其讲究的。即以有限之景，表现无限的空间，做到景愈藏，境界愈大。这既是演员表演的成功，又是摄影家形象塑造的成功。

《奉献》 郑方南 摄

农村改革，调动了农民的积极性，粮食生产喜获丰收，为国家做出贡献，农民也开始过着温饱的生活，农村旧貌换新颜。

作者在观察丰收的萌动中，确定画面以特写形式和虚实对比手法，充分地表现农民的奉献品格。特写把粗壮的双手捧着饱满的大豆,推到读者的面前。侧光的投射,更使主体的外型特征（手捧大豆的立体感和质感）得以充分的体现。画面的虚实对比，即手捧大豆的实与后景虚的农民脸部的对比，使主体突出。而作为衬托的人脸虽虚,但虚的处理很有分寸，把虚的程度，控制在农民脸部能看到为国家做出贡献和生活得到改善的愉快心情，得以表现即达到目的。画面中的虚实对比和动静对比在特写中别开生面，情与景的密切结合，给读者心灵以撞击，把读者与农民的奉献之心紧贴在一起，共享丰收的愉悦，使人们难以忘怀。

《虔诚·希望》 毛裕生 摄

这幅反映宗教的作品，其表现是很有特色的。

画面的构图和色彩。为使画面充满宗教色彩，作者采用群像的中景。和尚黄色的服饰，在画面中占绝对优势，背景是淡黄色的佛塔和天空，整个画面的黄色基调，在读者的视觉中是刺眼的。作者反映的真实是忠于现实的，强调出宗教在我国是受到尊重的，人们的宗教信仰是自由的。

光线的造型。选择平光可以使画面的景物几乎受到同等的光线照明，这种光在彩色摄影造型处理上，能保证色彩的饱和、充满生机。

人物的表现。在一群和尚面向佛塔的背影中，惟独小和尚（主体）反过脸来对着观众，那稚气和虔诚的神态，成为画面的表现中心。他是思念还是后悔？是天真还是难言的祈求？作者在刻画小和尚脸部表情中，留给读者各种各样的猜测和遐想，人们在结合我国国情与对少年心理状态的分析中，会得出符合实际的判断。

《并非平常碗筷声》 杜心 摄

这是一个连队平常的晚会，干部、战士席地而坐，以碗筷当乐器。晚会开始了，他们既是节目表演的演员，又是欣赏节目的观众。作品表现出我人民军队上下团结、官兵同乐的不寻常的晚会。为什么？

从画面表现看来，这个连队驻扎在远离城镇的偏僻山村，条件比较困难。战士们要展开文娱活动，活跃生活，不仅没有舞台、灯光和天幕，连简单的娱乐用具也不具备。但战士们想方设法，丰富自己的文化活动，他们利用吃饭的饭碗和筷子当乐器，自娱自乐。画面处理很有趣，前景，也是画面的中心，在一条长板凳上，摆着八个碗。在普通的前侧光的照明下，一战士两手拿着筷子正在敲打着八个碗，发出动听的乐曲。围着敲打碗筷声的

《并非平常碗筷声》　　杜心　摄

战士和干部，被这不平常碗筷声的乐曲所吸引，官兵们的脸上表现出的真挚的、乐融融的欢快神态，感人至深。

这幅作品之所以感人，是作者深入连队，在观察连队的丰富的活动中，为官兵事迹所感动，于是选择拍摄了连队官兵活动的典型场景和典型瞬间。据作者介绍，这是一个坦克连队，驻扎在当时自然灾害比较严重的地区，生活非常艰苦。他们除了完成军事训练任务外，还要帮助驻地附近的群众恢复生产。在这样的困难面前，靠的是官兵的团结，上下一心，军事训练和扶贫都搞得很好，成绩很突出。他利用这样的晚会，拍摄了充满自然、生动和富有情趣的《并非平常碗筷声》。

欣赏这样的作品，是一次美的享受和教育。对摄影者来说，作品打开了摄影创作的思路：从平常中表现出不平常。

如果能在敲碗者的左后边隐约出现一两位战士，则画面构图会更完满。

《乡里乡亲》　　　　林刚 摄

作品表现画家黄永玉教授与家乡人的眷恋之情。作者在采访和交谈中，对黄教授感受很深。黄永玉教授是湖南凤凰县沱江镇人。沱江是苗族、土家族和汉族同胞杂居的地方，淳朴的人民哺育着这位蜚声画坛的大画家。画家回到家乡，与乡亲情如手足，与活泼的孩子们在山坡草地上会意地攀谈,心与心的融合,表现出自然的、有趣的、纯真的乡情。作者为这一动人的情景所激发，拍下这幅作品。

画面构图上很有新意。黄永玉靠着树根，右手扶着弯屈的双腿，左手握烟斗，微笑着和孩子们亲切的戏嬉交谈，引发了人们对生活的爱，对故乡的爱，对人民的爱！

《乡里乡亲》　　　　林刚 摄

画面的光线是一个假阴天（作者介绍说，当时是多云间阴。红旗牌135相机、50毫米镜头，用伊尔福黑白胶片，f 5.6~8 、1/60秒拍摄），光比较柔和，表现画家和孩子们的明暗层次比较丰富，影调比较谐调。通过瞬间的抓取,使人物个性和感情的流露，形成一股浓郁的生活暖流，激励着人们对故乡巨变和对故乡新生活的恋情。

《宝钢圆舞曲》　　郑鸣 摄

这些年来，专业摄影工作者或摄影爱好者，在进行摄影艺术创作、表现客观对象的时候，总要想方设法，以充分的感情投入，在变自然美为艺术美上下大功夫；总是在多方观察，从表现形式上，冲破旧的框框，以新的形式，使主体突出，主题深化。《宝钢圆舞曲》的作者，在表现钢铁方面，摆脱过去那漆黑的、粗糙的和笨重的形象。他受吊装钢板弧形状态的启发，联系到舞台上舞蹈大旋转的形象，抓住钢板起吊时在逆光的投射及亮背景衬托下，渐变的、浅灰色的、轻柔的弧形钢板，获得由近及远、由大到小的画面线条透视。而且画面线条透视的焦点就是画面的中心，那深灰的半圆形的建筑和穿着红衣服工人劳动的情况，是画面的重点。作品以吊移的轻松代替了笨重，以淡调代替了漆黑，以光滑代替了粗糙的形象，颇有乐曲味道。作者郑鸣在表现题材上，从仔细地观察到新的角度选择,多方进行大胆思考,探索出新的表现形式，表达了注入丰富内心感情的景物，成为感人的摄影艺术形象。《宝钢圆舞曲》探索取得成功的例子，值得专业摄影工作者和摄影爱好者学习与借鉴。

《月是故乡明》　　黄春辉 摄

长城，中华民族精神的表现。长城，是中华人民共和国坚

强、伟大和尊严的象征。在这本教材里，我们选用了三幅不同作者，从不同角度表现长城的作品，抒发对长城的爱。《月是故乡明》画面是以土黄的城墙，暗蓝色的天空及皎洁的明月构成的。画面触发着广大读者特别是在国外工作的海外华侨、华人对祖国——母亲的思念之情。看到这幅作品就像是投到慈祥母亲的怀抱，触动海外游子发自内心的，对祖国、对母亲的爱！

作品融入作者对长城的仰慕和感慨的情思。画面表现很有新意。有关作品的设想和造型处理，作者有这样一段自述："1984年深秋，我去八达岭拍长城秋色。因长城与红叶的作品看不少，我想，应设法融入自己的情思，表现出个性色彩和新意。在太阳将要落山的时候，我独自朝岭下走去。在拐过一个弯之后，我发现有一段在不久前'爱我中华，修我长城'的活动中重新修复的长城，在以往作品中很少见到。那一排排突兀、坚毅的巨石作为不朽的基础，它上面陡峭的城墙，在落霞低色温的映照下，显得金碧辉煌,真可谓铁壁铜墙。它象征着我们的民族精神,刚毅和深沉，与日月般的永恒。拍摄时,我以一组巨石为近景，强调我的感受，以加大视觉冲击力。后期用复制负片，并以另一张单拍月亮的底片叠放，放大时有意加强了金黄色城墙与暗蓝色天空的反差。"

《搏斗》　　　　　　　　（香港）陈复礼 摄

波涛汹涌的大海上，船工们为了生活，为了生存，为了胜利，同心协力，驾着左右摇晃、上下颠簸的小舟与海浪搏斗前进；天空卷曲成弧形的白云，在深色背景的衬托下，更显出风云变幻。整个画面，搏斗艰辛，惊险异常。

据作者介绍，这幅作品是两底合成的：一底为海浪小舟，拍于越南；一底为天空卷曲的云,拍于香港。两底均用哈色相机

150毫米镜头拍摄。卷曲白云的底片，为使白云突出，镜头前加用红滤色镜，把天空压暗。暗房后期加工放大时，用特技方法，使两张底片先后合而为一。先放海浪小舟一底，放大时，遮挡天空部分，减去曝光；放大白云时，则将海浪小舟遮挡。在技术操作上，衔接处天衣无缝，不留痕迹。整个画面有着统一的要求，画面意境深邃，使海之涛和风吹卷曲的白云配合得当，是一幅体现出环境险恶，搏斗艰辛的力作。

《搏斗》是陈复礼先生的代表作，作品寓意陈先生自己的生活和艺术道路是从搏斗中走过来的。既有人生的价值，又有感染力很强的美学价值。

《赶集之后》　　　　秦保利 摄

四位农村姑娘，在赶集之后，聚精会神挤在城镇的一个照相馆橱窗前，依依不舍地离去。作者敏锐地抓住这一情景，反映农村改革给农民带来的经济生活的提高和对精神生活的追求。作品是很有时代意义的。

画面表现的是年轻的农村姑娘们对美的追求。爱美之心，人皆有之。她们为橱窗里各种人像所吸引，引起她们对幸福生活的联想和憧憬。画面构图采用了全景，把背景上各式各样的人像动态及环境气氛表现很浓重，四位姑娘的动作、姿态表现得很充分，很自然。三位姑娘挤在一起和一位姑娘挑着重担伫立在一旁的位置的选择，安排得当，有均衡感。

很重要的一点是作者表现这一画面人物，都是背影，这动态的背影，具有很强的吸引力。

画面在影调构成上，是很得体的。姑娘们穿着朴素的白色上衣，在较暗的背景上是很突出的。背景右上角的几幅作品较亮，而她们聚集的头部黑发又落在浅灰色的背景上，这一明一暗的变化，

使画面影调对比既强烈又和谐。它展示出我们的社会生活,呈现出新的气氛。

《赶集之后》　　秦保利 摄

第三节　摄影作品的决定性瞬间

摄影艺术作品的瞬间掌握与表现，是摄影者感情对客观对象的触发、把握对象本质的决定因素。人类社会的发展是日新月异的。特别在我国，社会主义的现实生活是瞬息万变的，如何抓住这个快节奏变化的典型，是摄影艺术作品有无生命力的关键所在。诚言，这个决定性的瞬间，既包括被摄对象的本质表现和突发性的瞬间，也包括选择和运用造型条件的瞬间。把这些瞬间的

各种因素统一或者集中于画面中表现出来，构成了伟大的瞬间。

《凌空弯月》　　　　孙文志 摄

运动会上，体操项目的高低杠竞赛，是一项高难动作的竞赛。作品《凌空弯月》中这位女运动员，技术超群，压倒群英，也征服了观众。她整个身躯离开了高杠，在空中以准确、规范的弯月动作和优美的造型技巧，表现在画面上。人们相信，这个准确而优美的动作，也会得到评委们的称赞并评以高分。

《凌空弯月》这幅作品，把女运动员超群的技艺动作，表现得如此优美，除了运动员本身的技艺之外，作者摄影技巧的发挥也是一个重要因素。

对体操运动项目的熟悉是很重要的。作者孙文志是从事体育摄影的,他是这方面的专家。在国内,他基本上天天与教练员、运动员打交道。无论是训练场上,还是他们的学习与生活,以至每位运动员的性格、长项、技术水平，以及每个具体动作的本质特点，他都了如指掌。其次是运动场地的技术设施，光线条件，他都心中有数。第三是摄影的拍摄距离、拍摄角度和摄影高度的选择，以及运动员动态、姿态的掌握，都很讲究。《凌空弯月》这幅作品，是以全景表现运动员的全身动作，以及后景观众场面的映衬；从高杠的侧面，表现运动员整个动作展开时，身体的各个部分，如双腿、双手、腰部、头部等的弯形状态；用稍仰的高度，使运动员的位置与观众席产生一定的高度比，并使运动员的身姿处在暗的背景上；场内顶棚的灯光照明，在运动员动作展开时，有一个光照明运动员的轮廓，使她与背景分开，构成一定的空间，也突出运动员优美的姿态。第四，也是画面表现成功的关键，就是运动员的动作瞬间和摄影拍摄瞬间的有力配合，把运动员弯月动作拍的很清晰、很优美。

《猜对了》　　　　　　　　　　李靖 摄

喜、怒、哀、乐是人的内心世界中各种矛盾通过外貌表现出来的。人们通过人的外貌，感受到了他的内心世界。《猜对了》这幅作品,是作者抓住四位姑娘在工间休息时,无忧无虑地以玩笑的方式，互相猜测对方的心事,抓住其中一位,猜透了她甜蜜幸福的秘密，公开出来，引起在场数人（包括她自己）欢笑自如的瞬间抓拍下来的。

作者抓取的这个瞬间，是她们猜出秘密时，流露出来会心的欢乐而又是亲密无间的、共享的瞬间。作者在处理姑娘们的表现时，为了使画面更突出，他采用了中景构图。一是为了表现她们的工作特点，二是为了她们的欢笑的面容表现更真切。这就把姑娘们对工作、对生活，甚至对人生充满着信心和希望更亲切的表现。人们从她们穿的工作服上的斑痕、脸上流下的汗水痕迹，从她们的神情，感到姑娘们对待工作的责任感和自豪感，对待生活的愉快、宽容和笑貌。这一切都是一刹那的瞬间表现出来的。这一瞬间的表现，充分反映我国现代妇女的时代风貌。

《海峡有边情无边》　　　　　　　　苏肇 摄

隔岸相望，日盼夜盼，何日才能团圆？40年前的离别，40年之后得以相见。一旦见面，悲喜交集！作者抓住这悲喜交集情景的高潮时按下快门，凝结在画面上，给人们更多的思考。

这样的题材，主要抓住久离别，长相思，久别重逢时，感情顿时涌上心头流露出来的典型瞬间拍下来，画面便会动人，感人肺腑。久别相见的讯息，一般都通过一定的部门找寻联系，包括相见时间的讯息和安排。作者只要深入采访有关部门，便可获悉，并且有一定的思想准备和拍摄的各种设想。当然，设想并不

《海峡有边情无边》 苏擎 摄

等于现实事件发展的临场表现。不过，有准备、有设想，总是对临场事件的发生发展会有所参考和帮助的。《海峡有边情无边》这幅作品的作者，不论有准备的设想或临场抓取，画面都是以情感为表现中心。画面通过近景人物的互相拥抱和后景老者抱着小孩的伤感，使同一悲喜交集的瞬间充满整个画面。这个瞬间给人以感情冲击，表现是成功的。

《浅沼被刺》 （日本）长尾靖 摄

画面表现20世纪60年代，日本政坛三派政治力量的集会，由于观点各异，力量不同，潜伏着的矛盾激化，在公开的场合，日本社会党委员长浅沼稻次郎突然遭到右派学生持刀行刺的突发瞬间。作者在现场抓住了这一突发瞬间，拍下了这一惊心动魄的场面，并公之于众。照片获1961年最佳照片，同时获得美国的普利策奖。

《浅沼被刺》 （日本）长尾靖 摄

作者长尾靖能及时抓拍到右派学生行刺的突发瞬间，在于他对日本社会现状与矛盾有一定的了解，对矛盾的激化有一定的思想准备。况且，在摄影技艺水平上也是得心应手的，拍摄手段在突发瞬间运用自如，是有很大关系的。从这幅照片中，我感到，作为摄影工作者，特别是新闻摄影记者，必须具备政治的敏感性；必须对突发事件具有高水平的判断力；必须对自己的武器（照相机）运用非常娴熟。这样才能在现场突发事件中随机应变，抓住最有意义的、最典型的、由量变到质变的瞬间。

《只疑鸥鹭天外来》 彭璋庆 摄

1982年9月，在呼和浩特全国少数民族传统体育运动会上，朝鲜族女运动员荡秋千竞赛场面。画面表现她们高速来回荡漾，正在向前冲去，既惊险又优美的瞬间，十分动人。

作品运用弧形追随法摄影和二次曝光方法，在有限的时间里，容纳更多的超常的物体形态的空间转换，即时间空间转换。画面选择逆光（下午3时），以深色的背景和点缀其间的彩旗、运动员穿的白色民族服装等等，作者用80～200变焦头（柯达彩负21定、光孔f 8～11、速度1/60秒），拉成斜线的光点光影，使背景造成强烈的动势。运动员白色的衣裙飘荡,更突出了动感，并造成画面的节奏感。色彩的动感和荡秋千整个画面的动感，造成流动美和形态美，产生欢乐的气氛。画面采用二次曝光法，更使运动员与背景主次分明，画面既部分重叠，又保持一定的空间距离。

作品的瞬间掌握有一定的难度，但作者把摄影技术和摄影造型的有利条件紧密地结合来考虑（如上述），则产生动感极强的艺术效果。作品的标题很有新意，人们把画面中飘荡的造型处理与标题联系起来欣赏，更增加了对作品审美的情趣。

《同龄少女》　　　　　　　　　　范二保 摄

几位同龄的少女（可能曾是同学），一个偶然的机会，在大街巷尾相遇。情同往昔，可是她们之间的信仰和思想大不相同，装束也僧俗差异。当那位穿着白衬衣的少女，手搭在穿灰色长袍的尼姑肩上，很关切地问及她的生活和对人生的思考时，尼姑低下头来，似乎不好意思回答同龄人，难以叙述她不平静的内在心情。作者把她们这一瞬间纳入了镜头。

僧俗之间的差异在形象上表现是很明显的，而她们之间的旧情和互相关心流露出依依不舍的感情是难以一言道出的。但是，在正面高角度光的照明下，情感表现还是很细腻的、自然的。她们之间脸部一是低头，一是大侧面看不大清楚，但她的手搭在对方肩膀上的动作,以及背景上那位少女的情感流露，是亲切的，也是很自然的，并没有因信仰不同而隔阂或互相歧视的表现。因而

《初生牛犊》 朱甄军 摄

一个天真无邪，认真，严肃，既雅气又虎气的七八岁的儿童，和成人下棋，表现新一代儿童的聪明，善于思考和勇于进取。

画面在处理上，一切都围绕着突出儿童身上。两人的对弈，儿童和棋盘占着很大的位置，成年人只占有画面的边缘。儿童的背后，似有不少人在观看，作者有意把画面卡的很紧，把观看的人排除在画面之外。儿童的动作是很有风趣的：两腿叉开，两臂分别撑在双腿上，坐在连着棋盘的石凳上，其坐姿和手的动作，颇有大将风度；双眼俯盯着棋盘，很有主见和把握地投入棋势中。画面运用顶逆光，使得棋盘、棋子和儿童的衣服很亮，这个亮的棋盘与儿童的俯下沉思的动作，起紧密的联系作用。在明暗对比中，使儿童动作的表现加强了。作品之所以取得强烈的表现力，在于作者善于观察和选择，抓住这一富有儿童特点的典型瞬间，给予充分的表现。如果对背景的影调某些亮点稍加遮挡，整个画面会更加完善。

《上访者》 李晓斌 摄

作品表现的是一位面容憔悴、衣衫褴褛的上访者肖像。他在街头寻找信访接待组的情景。他那失魂落魄，又寄予希望的眼神，反映出十年浩劫虽然已随着“四人帮”的被粉碎而结束了，但“四人帮”制造的大量的冤假错案还未得到平反。《上访者》画面真切地反映这位受害者的中景,在衣衫褴褛上挂了大小数枚毛主席像章，一方面说明他上访，对党中央和毛主席寄以衷心信任和希望；另一方面说明，由于“四人帮”给他带来悲惨的命运和心灵创伤，是对十年“文革”的控诉与否定。《上访者》是一幅偶

尔得之的悲怆性的作品。表现悲怆使人难以忘怀和对上访者的同情。悲怆促使人奋进！

据作者介绍："《上访者》摄于1977年11月，地点是在天安门与和平门之间的路上，我是骑自行车行进中与上访者相遇的。这位上访者在熙熙攘攘的人群中，突然映入我眼帘。我立刻感到无可名状的激动和紧张，只觉得胸口和太阳穴咚咚直跳，手在微微颤抖。我赶快把自行车骑到他面前约50米处停下，准备好照相机，站在一棵大树后面等待。一俟他进入取景框内，我连续按下三次快门。当时使用的是海鸥DF－1型相机，配上借来的莱卡150毫米长焦镜头，经改制卡口配上，胶片是64度柯达彩色反转片，光圈开到最大一挡，快门速度是1/125秒。第三张拍完，我感到人物神态都抓到了，效果肯定不错。这时我察觉到行路人对我拍摄这种形象流露出不理解的眼光，当时若因此没收相机或强迫将胶片曝光，是算不上奇闻的。胶片冲洗我又顾虑重重，送出去冲又怕被没收。直到1978年2月，才硬着头皮送到中国图片社冲洗，取卷时，心情的紧张是难以描述的，好在没遇到麻烦。"

《赛场争先》　　　　　　　　杨昌忠 摄

自行车赛是一项赛速度、赛耐力、赛智慧、赛技术的你争我夺的竞争赛项目。《赛场争先》对画面的表现技巧是成功的，对瞬间的抓取是很有典型意义的。

《赛场争先》对拍摄位置的选择是作品成功的首要条件。作者选择在制高点的位置并用较大范围的画面进行俯拍，使画面由近及远的赛车数量感及赛车的环境气氛表现很充分；其次是在赛场中，通过慢速变焦法显示出画面前后景虚实及画面向两边爆炸性的高速节奏，夸张的虚实线，成功地表现出运动的速度和动的韵律；第三是作者准确地掌握住假阴天的光线特点，即光线技

巧。光的方向性比较弱，明暗反差小，色温较高，蓝色在整个画面中占统治地位的情况下，抓住竞赛者的服装、自行车的固有色为重点，通过准确的曝光，使画面有强烈的线条透视变化和变焦中色彩的互相浸透，形成的色彩对比和色彩透视，在虚实中产生和谐。第四是作者紧紧抓住竞争中的瞬间，即竞争进到紧张的、激烈的、互不相让的、你追我赶夺取胜利的瞬间，按下快门，凝结了具有典型意义的画面。

《一对小淘气》　　曾越 摄

在我们社会现实生活中，摄影所能反映的面是非常广的，内容也是十分丰富的。有的题材惊心动魄，有的题材轻松愉快。就拍摄生活中的人而论，有反映老年人的，有反映中年人的，有反映青年的，更有反映少年儿童的，各有各的生活方式和爱好，各有各的特点。就是同一年龄段的，也各有特点。例如少年儿童的生活，摄影工作者只要注意对生活中千变万化的现实进行观察，而且善于发现新的主题和选择表现这主题的瞬间，就会捕捉到这个瞬间的感情变化所赋予主题的要求，就会拍出新颖的生动的形象。《一对小淘气》是作者曾越在1979年的冬天，到广东省海南县采访农、工、副综合发展，农民生活富裕情景。因司空见惯而感到无从下手，但对反映现实生活又抱有强烈的愿望。于多方面观察中，发现和抓住生活中的这个侧面和这个动人的瞬间，拍下这幅不落俗套的、很有生活情趣的画面。作者说："有一天，我正坐在洲涌大队办公室商量工作，发现窗外有几个小孩，好奇地玩磅称重，吸引了我的视线。当穿着绒线衣的小胖子迈步上磅台，猫着身子看磅时，另一个小伙伴却轻手轻脚地也踏上磅台，若无其事地观看着磅砣在浮动。小胖子发现后，急转脸怒目而视，张开的小嘴对着后面的小伙伴在说什么。他那胖脸蛋上的黑

斑，和小伙伴两手叉腰，歪戴着帽子的动作相映成趣。我立即将相机的镜头伸出窗外，捕捉下这一有趣的瞬间。”（用35毫米小型相机，广角镜头，胶卷21度，光圈f5.6、速度1/60秒，微型闪光灯辅助，约上午9时。）

作品表现出的不同凡响的一对小淘气的“淘”，其形式是别具一格的。给人们的感受，他们这一对是现实生活中难能可贵的生动形象——多么天真、活泼、可爱的形象。这种生活中具有丰富情趣的形象，只有作者敏锐的摄影目光，才能不失时机地抓到。

《欢呼雀跃》 胡越 摄

体操王子李宁在竞赛中，以高难、准确、优美，且有新突破的动作，征服了运动场上的人们。当他听到评委们给予高分和称赞时，发自内心的欢呼和跳跃答谢评委和观众对他的赞美。他是我国体操运动员在赛场中立于不败之地的见证。

作者抓拍了亮分牌上报告李宁获得高分的时刻，李宁激动得双手高高举起，脸部欢笑得合不上嘴，双脚快步跳起，全场欢呼雀跃的生动场面，画面效果极佳。作者胡越在运动会现场敏锐地发现并不失时机地拍下这一镜头，它既表现了李宁获殊荣的激动场面，也长了中国人民的志气。曾被西方人称之为“东亚病夫”的污辱性的言词，再次被中国运动员洗刷得干干净净。作者形象地说明了李宁这位饮誉世界多次冠军的体操王子，他既征服观众和评委，也震撼了整个世界。

【思考题】

自选数幅作品，谈构思与构图的关系？

第四章　光是决定因素

光是摄影的基础，又是思想、美学价值的最终体现。光线除了保证画面的准确曝光，在胶片上获得满意的影像之外，光还是表现被摄体外形特征的因素，是表现和深化主题（即表现淡雅、明朗、阴郁、强烈对比等），提供摄影造型和组织画面的因素，是创造画面气氛和美化画面的因素。它激起人们对画面的审美感受，启迪和鼓舞人们对健康生活的热爱和高尚情操的追求。光的运用取决于摄影家的个人爱好和修养，是摄影家个性和摄影风格的体现、是摄影家的灵魂。

第一节　光决定画面的造型

摄影创作对光线的依赖，即形态和色彩以及质感的变幻，是摄影家个人自我感受的诸多方面，由于光作用于被摄对象与环境，超过其它视觉艺术，运用光来控制和表达被摄对象的造型效果。

《处女》　　　　（比利时）朱尔斯·科普斯 摄

画面是一位少女的近景。表现她形态自然、心地纯真的形象

美。

作品的主体和背景都是亮的，即少女头上披的、身上穿的都是柔和的白纱，背景是白墙。在这种情况下，如何突出少女的形象，作者在光线的运用上是很讲究的，也是值得我们研究的。

作者为了表达少女的纯真美，画面以室内白墙为背景，采用人工光的平光照明方法处理主体人物，既使主体人物突出，又使画面表现成明朗的高调之中，难度是很大的。但作者根据人的头部是椭圆形的特点，大胆地采用平光处理。这种光是从摄影机方向照明的，使得人的脸部表情得以充分表现。同时，这种光的高度与摄影机的高度同处在一个水平线上，光投射到人脸部后，反射回到镜头时，除了鼻、眼得到全反射外，越往脸的边缘，由于部分亮部逐渐地往外折射，使人脸、纱巾边缘亮度慢慢减弱而形成淡灰的变化，这个变化，我们名之为暗度轮廓。在此时整个画面上，背景是亮的，人的脸部大的形态也是亮的，但在亮的脸部边缘的暗灰的轮廓，塑造成现在的美丽的形象。采用人工光平光照明的方法，在表现主体、背景都是亮的时候，有两点是值得注意的：

其一是，主体与背景亮度基本上是一致的。但由于背景与主体处在一定的距离，因此，从背景到摄影机的距离，比之主体到摄影机的距离远一些，光的亮度受到一些削弱，所以背景光量要比主体的光量亮度高1/6到1/5左右，这样拍出的画面效果，才能保证主体与背景的亮度一致。

其二是，曝光要求准确。因为采用平光照明方法，人脸的影色调层次很丰富、很细腻，如果曝光过度，则丰富的层次遭到破坏，成为白的一片，质感失掉了，人物脸部的感情也失掉了；如果曝光不足，则画面一片灰，影色调丰富的层次也失掉了，质感没有了，画面显得很灰很脏，同样达不到明朗、温暖的效果。

《处女》这幅作品，由于用光上采取了以上一系列的措施，使作品主体人物的形态饱满，质感很强，画面空间表现也很突出，使人物纯真的、自然的情感得以体现。可以说，这是一幅人物肖像的佳作。

（选自中华人民共和国第三届国际摄影艺术展览入选作品）

《眼睛的影像》　　（日本）吉本雄彦 摄

人物肖像脸部的特写。画面表现女青年对某些现状，陷入不可理解或抱不公平的思绪中。

表现人物，主要通过人的脸部、手的动作及体态来表现，而表现人的脸部是表现人的形态和神态的重点。通过人脸的眉、眼、口、鼻和耳朵等的外形来表现神态。《眼睛的影像》这幅作品，作者用人脸的特写，其主要意图是在暗的背景上，采用侧光照明的方法，在正侧的人脸上创造强烈的主体形态（使人的脸部产生明暗对比和冷暖的色彩对比而把脸形瘦下来）；采用侧光的照明方法，表现人脸的质感；采用侧光照明的方法来表现人脸的双眼和紧闭的嘴唇，特别是要表现人脸上的那双眼的神态。这双眼往前凝视的神情及这张嘴的动作，强烈表现女青年此刻对外部世界的某些复杂现象的不理解的神情，这是用光创造画面表现力的得力之作。

（选自中华人民共和国第三届国际摄影艺术展览入选作品）

《斯特凡妮》　　（比利时）阿尔方斯·波曼 摄

光线的处理，可以改变人物肖像的影像，可以产生不同的情感，甚至可以改变年龄的大小。《斯特凡妮》这幅肖像摄影作品，人物原是一位活泼的女孩，现在却把她表现为一位文静的、虔诚的、少年老成的艺术形象。

这幅中景的肖像，作者有意的通过室内人工光照明的方法，把天真活泼的女孩，表现为少年老成的形象时，灯光是从摄影机的方向较高的位置上照明主体人物的（即平光照明），人的脸部、蓝围巾、胸前紧握的双手等都得到普遍的照明，都表现为较均匀的亮度。因此，亮的人物披的蓝围巾与暗的背景对比中很突出；人物脸部和双手的暖色与蓝围巾的冷色对比中，在画面上也很突出；人的头部稍往下俯和向上紧握双手的动作，把人们的视线引向人物脸部的那双光彩夺人的眼睛。人们从这双眼睛中，产生各样的遐想和判断！

《斯特凡妮》与《处女》，两幅作品都采用平光处理，但由于要求不同，背景及人物的服饰不同，而产生各自的形象，给人们不同的美的感受。

（选自中华人民共和国第三届国际摄影艺术展览入选作品）

《克雷尔第二》　　（罗马尼亚）马柯思·约瑟夫 摄

这幅人物肖像的特写，刻画一位女青年忧伤、不安的神态。

为了表现忧伤和不安的神态，作者在室内暗的背景上采用较高的后侧光照明方法，使女青年脸部受光面约占1/3，而2/3处于暗处，形成脸部较大面积的明暗对比和较大的明暗反差对比，两个对比改变了人物脸部的正常造型。较高的后侧光照明，使女青年的双眼深陷于暗处。为了表现双眼的神情，作者在画面的曝光上又做了适当的调整，使人脸既有大的明暗对比，又要增加双眼的曝光量，使双眼不至于太暗而失去女青年发自内心不安的神色（即恐惧心理）的表现，使画面神形兼备，形象突出，给人们以难忘的印象。

我认为，在这幅特写画面里，作者有较深厚的专业功底。他完美地解决了摄影技术与摄影艺术在表现上不可分的结合，并统一表现在画面上，共同完成塑造形象和表达人物感情的任务。这

《克雷尔第二》　　（罗马尼亚）马柯思·约瑟夫　摄

幅作品体现的艺术形象告诉从事摄影专业的工作者或业余摄影爱好者：曝光和其它摄影技术的运用对画面的影调的改变、对摄影造型上丰富表现或削弱、对作者感情投入的表现，都不是可有可无的，而是举足轻重的。一些从事摄影创作而不重视摄影技术的人，要想在创作中使作品如愿的表现，创作出优秀的作品是难以实现的，甚至是不可能的。

（选自中华人民共和国第二届国际摄影艺术展览入选作品）

《新炊间黄粱》　　曾越　摄

这是一幅反映我国南方80年代以来农村变化的民俗作品，是

生产责任制带来的农民富裕的生活和美好图景的写照。

作者深入农村，观察农村变化中，不满足一般的表面的变化，而在“化”字上下功夫。他在一家农户，发现青年妇女在厨房里做饭时，灶前摆着新鲜的鱼块，白花花的米饭和丰盛的蔬菜。这一发现，引起了作者很大的感受。抓住这个普通农户丰衣足食的实景，深化了作品的主题。

作者对这一题材的处理上是满怀深情的，而且在摄影造型上，是很有特点的。在画面的构图上，作者在厨房里这么多的景物面前，根据主题的需要，运用全景将厨房的一角：灶具冒出的蒸气、灶具上方窗户投入的三束光、灶前妇女烧火全景、火光、前景的鱼块、米饭和蔬菜等，做出有序的、层次分明的、空间无限强的安排。在光线处理上，作者以厨房窗户投入的三束光为依据，使灶具、厨房的女主人以及画面前景的景物轮廓清晰，加上窗户投入与蒸气向上而形成的蓝光束，与地面上暖色的景物形成了色彩的对比，加强了画面蒸蒸日上的气氛。作者及时地拍下了具有诗情画意的、难以忘怀的艺术形象。

《笛子独奏》　　　　（联邦德国）彼得·罗斯 摄

画面利用色彩对比，即蓝黑背景与淡红主体人物的对比来突出女吹奏员。人们从作品中大的色对比逐渐深入到每一类比色色彩层次的慢过渡，获得色彩美与节奏美的享受。

蓝黑背景的处理是很有意思的。蓝与黑本来都属于冷色，而蓝色中是五线谱，横的线与竖的线及音符互相交错，给人以韵律感和节奏感。

画面中的主体——女吹奏员，则采用淡红的暖色彩，与背景的蓝黑色对比很突出。吹奏员的黑头发与背景的蓝色又有一个小层次的过渡；淡红的演奏员背上，一条黑辫子上的红蝴蝶结，在

暖的类比色中产生对比而活了起来。加上吹奏员吹奏笛子的双手以及脸向背景与五线谱相对应，人们似乎听到很动听的乐曲。这幅作品初看起来，好像色彩对比较单一，但随着画面中类比色层次的过渡，人们的视觉逐渐在心灵中给以缓缓的色冲击而活跃起来。我感到作者在色彩的运用上是有一定的色彩韵律修养的。

（选自中华人民共和国第五届国际摄影艺术展览入选作品）

《碧叶红荷细香清》　　李崇义 摄

荷花的表现，是多种多样的，有荷花瓣全开、半开及即将开的，在画面中以全景出现的；有盛开和半开的花朵在画面中以中景出现的；有盛开的花朵在荷叶的衬托下，利用色彩对比，在画面中以近景或特写出现的；也有盛开的花朵，透过大大的荷叶为前景出现的；有利用亮的背景或暗的背景衬托，把荷花突出画面的；更有运用各种光线造型，使荷花出污泥而不染，构成鲜艳、美丽形象等等。表现各有特色。更有利用荷花的表现，寄托作者的情怀。《碧叶红荷细香清》则是给人以美的享受的。

作者利用逆光来突出荷花。画面构图中，从荷叶与荷花在画面中占的比例上看，碧叶和背景约占2/3，荷叶的边缘为一轮廓光勾画与背景分割开。荷花约占1/3。由于产生明暗和色彩对比，红花显得十分突出。而且，在红荷的上面，在逆光下，飞来采蜜的蜜蜂，体积虽小，但动感很强，使画面产生动静的对比。由于蜜蜂在画面中出现，人们似乎闻到荷花的香清。

《白云底下见牛羊》　　刘梦华 摄

蓝蓝的天上白云飘，白云底下遍地是牛羊。画面展示了当今内蒙牧区的新气象。

作者运用超广角镜头（即鱼眼镜头），把画面水平线压得很

低，即占画面1/5地平线变形分割，显示出地面辽阔；占画面4/5的碧蓝天空、白云，晴朗非常。整幅画面超出了人们双眼固定的视角范围，博大无边的草原，给人们心胸开阔之感。草原上大片的羊群，更使观者心旷神怡！

近乎顶光的选用，属于水平面的照明，普照大地。蓝天、白云、羊群与嫩绿的草原，发生了很鲜明的色彩对比。同时，由于色彩的互相渗透，构成了和谐的效果，取得统一的情调，突出了画面的主体——牛羊。

这幅作品的成功之处，在于作者在画面构图中，把光线手段和镜头特性结合起来。特别是光线手段的投入，表现了主、客体的情感，深化了主题,使客观生活实际上升为艺术形象。这样的摄影造型手段运用，充分地体现了作者的创作构思，是很可贵的。

《影的陈列》　　　　　　　　（香港）简庆福 摄

简庆福先生运用摄影造型手段，把静物拍活了。

《影的陈列》这幅作品，拍摄的对象属于静物的体育用品——羽毛球。简先生把运动场上的羽毛球赛与静物的羽毛球联系起来进行构思；在摄影造型上把动与静在画面上充分地表现出来。即通过光的运用，把一对羽毛球及羽毛球缝隙的投影表现成一对蝴蝶，扣人心弦。这在摄影的构思和摄影手段的运用上，是一个新的突破；在摄影创作的领域中是个创新。作品在1980年9月于中国美术馆简庆福作品展览会展出，当即引起参观者（包括我本人）很大的兴趣和议论。因为光的效果,无论是运用直射的阳光或是小型的灯具光，都不可能产生这么实的投影和这么高的亮度。在座谈会上，我请教了简先生有关这幅作品拍摄时的具体用光情况。简先生热情地叙述：“我也曾用一般的直射阳光和室内小灯具进行照明，但都达不到理想的效果。后来想起了用镜子的

《影的陈列》　　　　　　　　　　　　　　（香港）简庆福 摄

反射光来照明，即把直射阳光投射到我们常用的大块镜子上。试验结果，光果然很集中，也很亮，照在羽毛球上产生的投影很清晰。我在拍摄时，采用较低的左后侧光，即把镜块放低了，形成了现作品的效果。”

利用镜面反射出的硬光，影子实，画面清晰；利用不同程度的侧光，可以得出不同程度的低侧光，适应作者需要的投影，使很简单的被摄体得到很完美的构图效果和生动的艺术形象。这是很可贵的，很值得学习的。

（选自1980年《简庆福摄影集》）

《黎明钟声》　　　　江波 摄于1942年平山县潘松村

“这钟声是在日寇侵犯时，指挥群众转移的警报信号，是集

合游击队整装迎敌的战斗号角，在平时，这钟声又是催促男女老少下地生产的动员令；这钟声传出不屈不挠的坚强意志，战胜日寇及物质困难的决心。”（摘自江波《黎明钟声》拍摄经过）1942年是我国抗日战争处于最困难的时期，是日本帝国主义对抗日根据地疯狂“扫荡”，实行灭绝人性的“三光政策”，人民忍受着最痛苦、最艰苦的年代。但中国人民和中国人民军队是难不倒、压不垮的，作品是表现在中国共产党的领导下，军民团结，战胜困难和战胜敌人的佳作。

作者在这幅作品的处理上，有几点是值得推荐的：

第一，作者拍这幅作品时,还是一个不满20岁的青年，是一名随军记者。抗日战争的烽火历历在目,日寇的烧杀抢掠,到处尸横遍野、白骨成堆，激起了作者对日寇的仇恨和打击敌人的决心。他深入到平山县潘松村采访，一住几十天。他亲眼看到平山县潘松村战斗和生产的组织者、抗日英雄母亲戎冠秀。每天黎明时刻，他跟着英雄的母亲并观察她的工作。当他看到英雄母亲敲着组织战斗和生产的钟声响彻云霄时，产生了对子弟兵的母亲崇敬和深厚的爱，创作欲望涌上心头。他下决心拍好英雄母亲的高大形象。

第二，构图很有新意，画面构成很简练，主体很突出。拍摄位置选择很得当，即在山坡下、仰拍、背景是很大面积的天空，山坡上的枣树、挂钟和英雄母亲，都表现得很突出。

第三，光线的选择和曝光控制很有特色。黎明时分的天空，离地平线的低空光比较亮，离地面远的地方光相对的要暗一些。天空是淡蓝的、加上淡淡的白云，把枣树、挂钟及英雄母亲处理成剪影，而且正好是处于低空很亮的背景上。画面的黎明气氛是很浓的，这就使钟声的主题深化。

第四，因用仰拍，英雄母亲的形象显得稳健崇高，而且拍摄

瞬间正选在母亲敲钟的绳子虚的连接动作，将要接触到钟的时刻，就显得动感很强，很有力度。

作品成为表现抗日战争时代的革命史诗。

第二节　光渲染画面的气氛

光线的变化，引起人们情绪的变化，光线表现出季节、时间、环境气氛、画面节奏、情节、情趣，有强烈的表现力。晴、阴、雨、雾、早晨、傍晚、夜等光的强弱，都会引起人们心情的愉快、沉闷、悲愤、孤独和伤感等的审美感受。

《石林深处》　　　　　　　　　　　　　　邵柏林 摄

云南路南的石林，平地突起、奇峰怪石林立，世人堪称一绝，好不壮观！作家、画家和摄影家每到石林，都要一睹为快。特别是摄影家们身临其境，不仅为这自然美而兴叹，更要将这美景纳入镜头，与世人共享这绝妙美景。

作者邵柏林的《石林深处》，称得上是一幅极妙佳作。他把山水画大师李可染的山水画秘诀“可贵者胆，所要者魂”融进风光摄影中来。他认为风光摄影的“胆”就是创新，就是求异于他人的自我见识；“魂”就是物我同一，就是作者的情与大自然的景完美结合而创造的诗美境界。他是这样认识的，也是这样指导他的实践的，通过摄影造型手段，为风光摄影创作提高到新的境界。

作者以深邃求异的思维方式去观察，对石林独具慧眼，从而渗透了他独特发现和思考。他在叙述《石林深处》创作经过时说：“探索中，在一个顶峰上，俯身下望，看到那怪石林立，平

地拔起，冰撕斧裂，直刺青天的景象，好不壮观！侧耳细听，不时传来阵阵欢乐声，定睛细看，人们就在那峰间石隙、小桥弯弯、碧水淙淙中穿行……我为这一奇丽的景象惊住了。”正是作者有了这样艰辛的观察、发现和思考，在拍摄时，大胆地运用超广角镜头，进行俯拍，以夸张的透视效果，表现这一奇境。同时，又恰当地采用了顶光，使石峰顶端受水平面照明的投射，使石峰产生了白亮的轮廓，而垂直面的石壁，受天光（即垂直面散光）照明，色温较高而呈淡蓝色。这种俯拍所产生的更为夸张的线条透视和两色光的色彩对比，以致石峰透视消失点所烘托出的碧水、石桥中穿行的红衣、蓝衣的人们，使整个画面给人们以奇险、幽深和神秘的感受。这就是石林的风貌与作者的感情融合在一起的、“物我同一”的“诗美境界”。

《第一次合影》　　　　　　　　　　　杜玉林 摄

一对农村老夫老妻，被青年妇女拉在一起拍合影，老大爷大大方方，半推半就，笑得合不上口；老大娘却羞羞答答，低下头，躲躲闪闪，这是她有生以来第一次合影，又是在大庭广众之下，不好意思。作者抓住这一瞬间，拍下这幅作品，富有浓郁的乡土气息。

作品反映的是农村一对老夫妻的生活，而且是偶然遇到的小事，但却反映出改革带来了农村生活重大变化，更富有时代特点。农村实行改革，农民们得到了实惠，物质生活得到改善的同时，人们也在追求丰富的精神生活。这反映了农村正在发生深刻的变化。作者在构思中，紧紧抓住这一巨大的变化，并通过摄影造型来体现：一是画面结构上，作者采用中景构图，把这一拉一躲的人物动作瞬间和表情，体现出人们正在摆脱数千年来封建意识束缚的人际关系。二是在画面的光线处理上，运用逆光表现人

们活跃的、欢快的情感变化，深刻展示我们时代变化的节奏。如果能把处于逆光中的老大爷的脸部加大一点曝光量，则人物的神态会更加感人。当然，这已是苛刻的要求了。

《遥远的路途》　　　　　　　　（美国）单雄威 摄

低侧光将起伏不平的沙漠大地，切成三大块不同面积的明暗对比。其中尤以画面中间的一块受光面积最大，它从右下部的前景向左转右的斜坡，形成由大到小之字形的长路。三个挑担妇女的剪影和她们长长的投影处于画面的中心，极为突出。也是这块斜坡，光照面积从大到小，并在画面右边角上被切断。但人们的感受路还在向外延伸，路途还很遥远，他们何日才能到达要去的目的地？甚是渺茫。前景与中、后景的大片沙漠，在低侧光的投

《遥远的路途》　　　　　　　　（美国）单雄威　摄

射下，产生由黑过渡到白，丰富的影调层次，构成了很强的影调透视和质感；后景三块低洼处的暗调子，烘托出画面中三名挑担爬坡妇女的艰难历程与一定的恐怖感。

单先生拍这个画面的设想和造型处理，很清楚地告诉我们：对不同环境状况和不同的环境特点，选择不同角度和高度的光线照明，加上作者主观感受的感情投入，结构画面所产生的画面形象——美的形象，能吸引观众，使观众为形象美所感动，引导他们得到审美感受的共识，这是极为重要的。

（选自中华人民共和国第二届国际摄影艺术展览入选作品）

《夕照渔家》　　王珑 摄

夕阳西下，渔民们一天紧张的捕鱼劳动结束了，画面显得多么安静！远山挡住了西下的阳光，背景处于较弱的天光普照中，景物被一层蓝色光所笼罩，显得比较暗；从湖面至渔村的右上角，被夕阳照成近于画面对角线的一条亮光，把渔村房子的轮廓照得很亮，划破了整个画面的暗背景；接近湖面的两处房子的亮面，产生了倒影，亮轮廓的渔家，形成画面的趣味中心。

因为是利用夕阳的低侧光，光线照射到的地方色温较低，显出橙黄暖和的色调，这一小片轮廓的暖色色调与背景的蓝色调的对比。在整个画面中，亮的暖的房子和倒影是很谐调的，别有风味。

淡蓝的湖面与橙红色的渔村的倒影，在微风的吹拂下，掀起小小的波浪，使它在画面上动起来了，使整个画面产生了动与静的对比，画面活起来了，增加了画面的表现力。

我认为，从事摄影的工作者，只要深入观察，善于思考，根据地理环境的特点处理好影调色彩的不同对比，以及作者感情的投入，把表现主题明确了，运用光的不同高度和角度，就有可能拍出

好的、给读者以美的享受的作品。这幅佳作，就是一个很好的例证。

《沉思》 (西班牙)英得斯特·弗·朗西斯利·埃里尔 摄

采用顶侧光照明,对人像摄影一般来讲是很少用的，特别是人物的中、近景及特写，更少运用。这是由于这种光,是属于水平面照明，缺乏垂直面照明，脸部没有立体感和质感,曝光难以掌握。但是，带有情节性的人物，或特殊要求,运用顶光或顶逆光也可以把人物表现好。《沉思》这幅作品,是表现下棋。这个人物在棋势不利或是考虑如何战胜对方的情况下，作者把背景处理成暗调，人物则采用顶侧光造型。棋手的头发、额头和托腮的右手及左脸颊、鼻子等，受水平面光的照明，产生了很高的亮度，而双眼及下额是暗的。棋手的服装也是暗的。亮的部位在暗背景上，暗的服饰衬托了人物明暗强烈对比的脸孔。更主要的是人物脸部俯视，顺着俯视下面便是很亮的棋盘，这一俯视与画面明暗对比，把下棋者这个沉着思考斗智的自然姿态充分地表现了出来。因此，对情节性的表现对象，它不是以表现立体感、质感和神态为主的画面，而是以情节动态（动作）为主的画面，运用顶光或顶侧光，以表现画面强烈的明暗对比，同样可以展示出作者对画面表现的意图。

《布达拉宫景雄奇》 梁惠湘 摄

西藏的布达拉宫，是我国古今的宗教圣地，也是世界闻名的宗教圣地和风景名胜地。无论是国内各族人民群众，还是国外知名的宗教界人士，对布达拉宫宗教和奇特的建筑以及金碧辉煌的装饰，都是极其崇敬和向往的，都想前往亲自一睹为快。特别是摄影家们，不仅要亲自一睹，还会以不平静的心情，从不同的角

度，在不同的季节和时间，拍下许多好作品。梁惠湘的《布达拉宫景雄奇》画面更有新意，他以饱满的激情，从拍摄距离和镜头的运用，从拍摄角度、高度的选择到光线方向和高度的运用，都有他独特的构思和表现这一构思的形式，以表达“景雄奇”的审美追求。他以广角镜头和较远的距离，以布达拉宫的背面为拍摄点（俯拍），以较高的侧光照明，把层层叠叠的高山，用比较和谐的色、影调对比，强调出明亮的山层，随着山的走向，聚集到山下布达拉宫建筑上（实际上布达拉宫已是海拔约4000米），使布达拉宫非常突出，使整个画面极其雄伟、壮观。

《蒸蒸日上》　　　　　　　　　　刘栋　摄

画面形象地、生动地表现早晨的太阳，冲破乌云的笼罩而冉冉升起，把云层镶上金色的亮边；我卫星发射场正在发射科学试验卫星。卫星在金黄色的天空烘托之下,气势极为宏伟。它又一次向全世界宣告,我国科研卫星表现出日新月异、蒸蒸日上的新时代，进入国际科技的先进行列。它给我们美的享受,激起我们的自豪感。

作品之所以能激起我们的自豪感和美的享受，是作者多次跋涉，深入卫星发射场，实地详细地观察和选择，完美地构思和构图，加之发射当时的天时、地利，逆光以及600毫米远摄镜头的运用，把卫星安排在冉冉升起的太阳之中，拉近了太阳和卫星的距离，画面耀眼夺目，主题突出，获得观众的一致称赞！关于《蒸蒸日上》的具体拍摄经过，作者有一段详细地叙述：

“我一直想把太阳和运载火箭拍在一起，借以寓意的表现我国科研事业日新月异、蒸蒸日上的大好形势。1979年9月，我国西北地区的卫星发射场准备发射一颗科学实验卫星，我恰好担负了这次采访拍摄任务，有机会完成这一构思。临近发射一周前，每

天早晨天不亮我就要徒步去距发射场地以西5公里左右的地方，观察太阳升起前后的天空色彩变化，选择合适的拍摄点和角度。平时运载火箭被庞大的脐带塔严严实实地包裹着，只有到了发射的前一天塔才撤走。那天早晨天没有亮，我照例赶到预先选定的地点,支好三脚架,换上600毫米镜头，等着日出。当时东方有一大片乌云，我想，几天的功夫白搭了。没想到当太阳冉冉升起时却冲破了这片乌云，并把乌云镶上了一道夺目的亮边，这更增添了画面的美。因为戈壁滩空气湿度低，太阳只要一冒出地平线，就像北京中午的太阳一样耀眼夺目。用光圈f11、速度1/500秒，还过了两挡。放大时突出了金黄色调，加重了早晨的气氛，突出了主题。”

通过作者这一段自述，帮助我们理解作品拍摄的全过程，启发我们在摄影创作中，从深入生活、观察、构思以及对摄影造型的技术技巧的处理，是很有益的，是有参改价值的。

《春雷》　何煌友 摄

我国改革开放的排头兵，现代化建设的边陲重镇——深圳特区，以“国贸大厦”为主体的高楼林立的繁华特区之夜，体现我国蓬勃、欣欣向荣的社会主义市场经济。它好像春雷，震撼神州大地。

作者亲身参与了深圳特区的建设过程，对深圳有着特别深厚的感情，拍摄了大量的有关建设的照片资料和艺术作品。他知道，深圳的前身旧宝安县是一个破旧的小镇，一道闪电雷鸣和大雨，全城即陷于瘫痪的黑夜之中。曾几何时，大厦林立，经济繁荣，这是党的十一届三中全会以经济建设为中心带来的春天。因此，在大雨、闪电之夜，作者产生了表现现代化不夜之城的萌动。他在一个6层楼的阳台上，雨中架起三脚架,用慢速度(8分钟)

对国贸大厦等进行了曝光，以显示大厦林立的轮廓；然后又对电闪方向打开镜头盖，等待闪电在原已拍有大厦轮廓的画面上进行二次曝光，底片冲出后，便可看到闪电中的大厦。为了使闪电线条更充满画面，又用慢门拍了两道闪电的底片，在放大时，两底叠放，结果成了现在题为《春雷》的作品。作品的拍摄制作过程及最后效果,体现了作者对《春雷》的构思，也体现了拍摄中作者的技术技巧功底的深厚。

《节日之夜》　　彭小泯 摄

首都天安门的夜空,烟花似锦；广场上的人民大会堂、人民英雄纪念碑、毛主席纪念堂、前门楼……灯光闪烁，传来了人们手舞足蹈,欢声笑语,欢呼人民共和国诞生35周年的大庆，盛况空前。

作者利用鱼眼镜头，表现了宽广的天安门广场及广场上的夜空，把人民大会堂、人民英雄纪念碑、毛主席纪念堂、前门楼的亮轮廓以超人们的视角范围纳入画面。利用鱼眼镜头的特点，对地面的广场及建筑物和夜间烟花的范围进行了满足人们欲望的夸张处理，显示出开阔的、舒展的、激荡人们心灵的场面，展示人民共和国的繁荣。画面的处理，除了宽广之外，对地面景物和夜空的烟花比例的处理，使人们感到舒畅。广场地面上水平线在整个画面仅占1/4，由于利用鱼眼镜头的夸张，水平线变成了弧形，使地面表现更深远；而占画面3/4的烟花和烟雾，充满整个夜空。再则是作者对烟花散开的时间处理也很得当。画面用慢速进行拍摄，即从花炮在天空爆炸时打开快门，直到烟花散开充分时，才关上快门。这种慢速曝光，使地面明暗层次丰富，花团展开很充分、很美的时刻，画面气氛表现得淋漓尽致。这就看出作者技术技巧娴熟的功底了。

第三节 光表现画面的情感

光给自然景物和社会景物提供了自然美和社会美的条件,也给摄影者提供了触景生情和借景抒情的条件,以表达主体与客体的情感。光是摄影家思想、美学价值的最终体现,光是摄影家的灵魂。

《海上明月共潮生》　　　　黄翔 摄

作品的标题是作者借用唐代大诗人张若虚的名作《春江花月夜》开首的“春江潮水连海平,海上明月共潮生”的第二句作为题照的。画面呈深青色,澎湃深沉的大海,海面宽阔,升起一轮明月。这情景寄托作者对海峡彼岸旧友的怀念,盼望海峡两岸早日统一、团聚之情。

作者的构思借月亮寄情,是有来历的。黄老在介绍他对作品拍摄的经过时说:“月亮是我国人们喜爱的自然景物之一。我国风俗习惯是一年有三个月亮节(正月十五日上元节、七月十五日祭神鬼节、八月十五日团圆节)。八月十五日是表达骨肉欢聚、享受天伦之乐的具有历史性的节日。前几年我曾在庐山拍下《青松明月寄深情》表达对台湾亲友的怀念之情。1980年9月在北戴河,又以同样心情拍了这幅照片。要拍这样一幅照片实际很矛盾,月夜光线很弱,月亮又在不停地运动,而水面也在晃动中。为此我采用两片分拍,用双镜头反光照相机、黑白21定胶卷。彩放用柯达F78彩色放大纸,重叠放大的方法。利用清晨昙云遮日拍一张海景底片,按正常曝光加快三级(光圈f16、1/250秒);另在晚上用200毫米长焦距镜头拍一张月亮底片,用最大光圈(f45、1/2

秒），然后两张底片叠放。由于夜景的色彩比较单纯，而用彩色负片叠放困难较多（彩色负片的片基有一层掩色膜），我采用黑白彩放办法，也达到较理想的效果。”

作品的标题是寓意性的，通过黄老拍摄经过的介绍，结合画面中深色的波涛、月亮及月光投射海面的动静互衬，这波涛滚滚如诗如画的美景，浸透着作者对旧友、对台湾骨肉同胞的眷恋，对祖国统一的厚望。

《紫寨金城》　　成大林 摄

北国的山峦，层层叠叠，雄伟的长城烽火台，从近及远，排列有序，在西落的太阳金辉照耀下，甚是壮观，实有古人所说“紫寨金城”的雄姿。长城在摄影家们的摄影机里，成千上万给予表现。但人们总是感到，在不断的出现作品中。在不同的时间，不同的角度，不同的画面范围中表现的气氛，均使人感叹！

成大林的《紫寨金城》，在光的选择和色彩的处理上，颇有新意。

作品是在太阳要落山的时候拍摄的,这时长城城墙接受的光是垂直面的光线照明。这种光的特点是墙的垂直面受光强,而水平面受光弱，只能靠天光照明，且墙垣受光面光强，背光面光弱，形成强烈的光的明暗对比，也显出墙垣的高度以及城垣的坚固感。

在太阳要落山时，色温相对较低，用日光型彩色片拍，则能产生色彩的夸张作用。因为日光型彩色片适合于5400k左右的色温下，色彩还原同人眼感到的自然色彩效果；如果在太阳要下山时，色温则在1800～2200k左右，色彩会产生偏红的效果。这种偏红的特殊色调所起的夸张作用，正是表现长城的雄伟的气势。作者看到这种壮观、雄伟的气氛着了迷，因此，他接连许多个傍晚，在选定的拍摄点（即现在作品表现选定的拍摄点）上支好三

作者选择了版画家侧面的近景，把画家的头部和托起的双手作为画面表现的中心；采用侧逆光突出画家脸部的神态和双手的形体动作；使右手挟着的香烟袅袅上升的烟云，造成了画面构图的均衡感；画家脸部沉静的思索与动感的烟云有趣的结合，画面的气氛加强了。作者在这幅作品中，有意地在暗的背景上采用侧逆光，一是把主体的亮轮廓与暗的背景构成明暗对比，使画面产生空间感；二是使主体人物和挟烟手的轮廓和烟云更突出。这种以暗的背景突出主体的轮廓更加鲜明和清晰的方法，我们称之为亮度轮廓照明。这种亮度轮廓的照明一定要与暗的背景相结合，使环境净化。《版画家彦涵》的作者，用侧逆光来塑造人的侧面，就是使画家双眼向前，稳健的姿态得以体现，那燃着的烟头很长的白灰和烟云不断的上升，使人们感受到画家进到思之入神的境界。当然，在光的处理上，有一点小的遗憾是头部右面一束光照到左耳朵下的头发、脸和肩上,亮度减弱一些就更好了,这会使人们的注意力更集中在右面的亮度轮廓所产生的神态上。总的来说画面的表现是好的，是一幅佳作。

《油海晨曲》　　李秀生 摄

我国的石油，随着克拉玛依，特别是大庆油田被发现和开发供油以来，又相继开发了胜利油田、大港油田等一批陆地大油田，打破了西方对我国石油的控制，我国已成为产油国并出口。之后，我国海上石油勘探，到处发现蕴藏量极其丰富的海上油田，并开采成功。《油海晨曲》这幅佳作，真实地反映我国海上石油开发蒸蒸日上的十分可喜的形象。

作者对画面的立意和表现，是很精彩的。茫茫的大海，黑黑的油塔稳固地竖立在海面上。早晨的太阳在两油塔之中的海面冉冉升起，背景（天空）一片红红的彩霞冲破蓝色云层，蓝色的海

面衬着黑黑的双塔，塔边的轮船，隐约可见，甚为壮观。

画面中，红、蓝、黑强烈的色彩对比，使主体双塔非常突出。这一情景，寓意着我国海上石油的储量和开采，像初升的太阳，前途是无量的。

画面的纪实性与诱导性的统一，正是这幅作品很有概括性和寓意性的表现，它给人们以开阔的胸怀、美的享受和心灵的巨大撞冲。

《战友》　　张令军 摄

人民解放军在捍卫祖国疆土、保护人民生命财产、抗击来犯之敌的战斗中，一名亲密的战友牺牲了。一名战士低下头来，用一只沉重的手，抚摩着战友的钢盔,表露对战友深沉的怀念，感人肺腑！

画面的具体表现为活着的战士，头戴钢盔，伸手抚摩着已牺牲战士钢盔的特写。泪水顺着鼻尖而下的悲痛细节，突出在画面上。这个细节和感情的流露，是作者充分调动光的塑造功能和表达功能而传达出来的。这真挚的爱和感情，冲击着观众的心灵。侧逆光的投射，暗的背景，把活着的战士头部侧面的轮廓，抚摩钢盔的左手和战士的钢盔凝结在一起。一滴滴泪水将情感推向深沉的情节之中。以光传情,以光激情,它激起人们对保卫祖国和人民利益而牺牲的战士的深切怀念，激起人们对敌人的恨和誓死为战友报仇雪恨的决心。

《浮想联翩——诗人艾青》　　潘德润 摄

艾青，我国现代诗坛的泰斗。他原名叫蒋海澄，年轻时是一位有才华的画家，鲁迅先生对他的才气十分赞赏。为了在绘画上有更高的成就，1929年，他远涉重洋到法国巴黎深造。在巴黎除

1933年始用笔名艾青发表诗。然后转去延安，并参加了1942年著名的延安文艺座谈会。解放后，艾青以新的热情从事诗歌创作。诗作甚丰之时，不幸的是在1957年，由于大家都知道的原因，下放改行，先后到东北的一个林场和新疆生产建设兵团，度过他艰难的16年多的岁月。1978年在政治上得到平反，恢复名誉，恢复党籍。作品《浮想联翩——诗人艾青》是作者潘德润在1982年中国作家协会第七期文学讲习班开学典礼上抓拍的。作者抓住艾青在会上的近景，表现艾青微闭的双眼，手挟着冒烟的香烟，幽默思索的瞬间拍下来的。光线是运用会场内自然光的侧光，使诗人面部产生很强的明暗对比，背景明暗与诗人脸部明暗作互衬对比，即诗人脸部亮的部分处在暗的背景上，暗的部分处在亮的背景上，使脸部经历几十年沧桑留下的皱纹，鲜明、生动。作品真实地、充分地表现艾青深沉、幽默、平静和浮想联翩的诗人形象。作者潘德润对艾青拍摄经过和体会，有这样的叙述："1978年曾想为诗人照相，直到1979年，第四次文代会以后，才最后决定拍肖像。不过常听人说，诗人不好拍，确实困难不小，很不理想……但我没失去信心，又重读了《艾青诗选》，特别是诗人的自序，我看了多遍，进一步了解诗人的生活经历和作品风格。经过考虑，决定只拍黑白片，不拍彩色片，因为我们现在的服装比较单调，基本上是蓝、灰、白三种颜色，和脸部颜色相配，很一般化，倒不如黑白片，灰的层次影调更丰富，更富有表现力，直到1982年3月在中国作家协会举办第七期文学讲习班开学典礼上，我终于发现诗人的典型瞬间形象，他那富有诗人个性和丰富心理活动的神态，如一瞬回顾了诗坛沧桑50年的历史。在室内摄影，我喜欢用现场光源，它朴素、自然，能表现出时间感和现场气氛。室内有时光线很暗，用定27度胶卷，速度1/60秒。使用较轻便的135毫米固定镜头，最大光圈f2·8。"

【思考题】

自选数幅作品，论述光是画面表现力的决定因素。

第五章　线条　影调　色彩

线条、影调、色彩是摄影造型不可缺少的因素，运用得当与否，直接影响画面的造型效果和艺术效果。

第一节　线条与情感

线条代表着形象的轮廓，是显示形状的，它是造型的骨架，它体现了形象的特征。没有线条的结构形式，就构不成造型。运用不同的线条结构画面，会产生不同的形式美：平行垂直、水平线，暗示着持久、安静、庄重；倾斜线条产生动势，暗示不安；起伏线条，暗示一种情调，具有节奏感；圆线条，暗示饱满、流动和完整，具有纵深感；完整的，有规律的线条，被不规则线条隔开，使其线条之间的距离发生变化；线条的疏密能调整画面均衡，强调体；线条的方向变化，给人以引导和启示，向外投射的线有一种迸发的力量，向内收缩能把线引向线条集中。它是传情的要素。

《湖边丽影》　　　　武德明　摄

《湖边丽影》这幅作品，如果按正常的拍摄制作，即画面停

《湖边丽影》　　　　　　　　　　　　　　　　　　武德明 摄

留在茂密的树及反映在湖面上深深的倒影，作品给人的印象甚为一般，不能给人们以深刻印象的审美价值。作者对这一作品，有意在后期加工过程中，将已冲洗出的底片，经过化学作用，反复制作，将底片、正片曝光几经漂洗，去繁就简，把原来底片上厚厚的密度及层次漂掉，剩下的只有树及其倒影的淡淡的轮廓线条留在画面里，形成美的形式，并使整个画面以高调纯洁的线条美出现在观众面前。这就是摄影造型，以现代技术的优势，根据作者的需要，在加工过程中，将原来的底片上密度错落产生在影调复杂形象，改变为简练的线条留在画面里，整个画面成为高调形式美，成为吸引人们的美丽形象。

《苗家责任田》　　　　　　　　　　　　朱丁甲 摄

分割有序，黑白分明，点线结合，呈现出清新的苗寨梯田和

《苗家责任田》 朱丁甲 摄

井井有条的水田，展现出苗族同胞步入改革的热潮，摆脱落后的、旧的面貌，带来苗寨新的气象，新的感觉，新的生活和新的希望！

作品的作者以强烈的感情，通过画面，歌颂责任田给苗族同胞带来强劲的劳动热情，改变山区旧的面貌，迎来新山区的宏图。他利用侧逆光，把画面分割成有序的、上黑下白的以及冲破暗背景的一条对角线明亮的梯田等三大块，有意省去中灰，构成黑白强烈的对比；水田田埂的黑线条和耕田的人和牛，安排在视觉的中心，点线结合，呈现出美的形式感。整个画面既是黑白的强烈对比，又具有协调的黑白韵味，充分展示出了责任田的力度。

《人间》 李森林 摄

《人间》作品，通过男女青年的背影，黑白两衣袖交叉成人

字形的特写，以及人字的左边那朵红花，象征两人爱的情意正浓，难舍难分的情景！

作者在表达青年男女的爱情题材上，运用摄影造型语言，又有了新的突破性扩展。画面中没有出现人脸的表情，也没有出现人与人之间的全景动作，而是以特写镜头出现，是男女黑白的服装占领全部画面的背景，男女两只手互相交叉，并且手与手互相握紧的左边，一枝鲜红鲜红的玫瑰花，配合两双紧握的手突出在画面上，表达了他俩热恋的纯真。我们之所以说这幅作品是摄影造型上的新突破和扩展，就在于作者采用了特写的景别，使两只手和红花，非常简练、突出。它以简代繁、情感表达极其丰富。这种创作的萌动和体现，使爱情题材的创作手法向前扩展了一大步，给人们以更深的印象。这一手法的出现，启迪摄影创作人员要敢于突破旧框框，敢于追求新的形式，表现更深的构思和深邃的主题。

《水上人家》　　　　　　　　　　（香港）沈鸿禧 摄

摄影创作大致上分为两个阶段，即现场拍摄阶段和暗房加工阶段。两个阶段都是很重要的，老一辈的摄影家都是两个阶段由一个人完成。摄影大师吴印咸，绝大部分作品都是他自己亲手创作的，他提倡“一杆子插到底”的精神，就是他自己的创作经验总结。因为摄影家在现场的创作中，遇到的问题是相当多的，也是很复杂的，有时从构思到摄影很顺利，有时受到客观条件的限制。例如拍摄距离，现在技术条件好了，可用变焦距镜头来满足要求，能在原地，不受位置高低、角度和光线角度高度的影响，调整画面范围。但是，有的受现场的影调、色调变化的影响，达不到原设想的要求。在加工过程中，用冲洗控制密度变化，或放大时利用遮挡、加光来加强画面的气氛，甚至阻挡某些景物或调

《水上人家》　　　　　　　　　　　　　　（香港）沈鸿禧　摄

整某些景物在画面中的隐现等。总之，利用暗房技术和技巧，加强画面的形象感。沈鸿禧先生的《水上人家》就是他在暗房通过技巧的运用，把散乱的景物改变成散而有致，黑白灰安排有序的，主体突出的，形成美感强的艺术形象。现将沈先生对这幅作品的拍摄经过及暗房技巧的自述介绍于下：

“1985年秋天，我回内地创作，驱车粤北，见到一条不知名的江河，江面上众多的船只排列整齐，间或有一两条小船划来划去，我即下车用120相机，800毫米镜头，f11，1/60秒拍下这一美景。

回香港后，放出照片，我觉得平淡，遂决定后期加工时用局部浮雕法进行处理，方法是：

(1)将一张透明白片（可用一张未曾曝过光的色盲片放入定影液中约$1\frac{1}{2}$分钟取出即成）与原底片互叠，并用胶纸贴紧，然后对

着灯箱里的光线，用涂红的方法在白片上将划动的艇子涂满红色，涂时要尽量留意艇子的边缘线，不要涂出界。

(2)用色盲片的药膜紧贴白片的一边，用一般印象的方法，印出一张稍有层次的正片，此时的正片里，艇子的位置是空白透明的。

(3)取出空白片，将正片有药膜的一边与负片有药膜的一边互叠后稍作左右偏移，使影像的一边是白线，另一边是黑线，然后贴紧放大，就成了现在比较有艺术性的沙龙照片了。”

（选自第十四届全国摄影艺术展览入选作品）

《努力耕耘》　　（香港）沈鸿禧 摄

作者通过摄影的造型处理，把现场不规则的、点线结合的田埂和块状的水田组合起来，创造出曲线图案的造型美。

欲穷千里目，更上一层楼。沈先生通过现场的观察，选择了高视点的位置和广角镜头，使画面由近及远，视野广阔。纵横交错的线条分割与组合，景物由大到小，形成了很强的线条透视，创造了画面广阔的空间。

摄影角度的确定，线条纵横起伏组合的重叠出现，给画面创造了静中有动、动静结合有序的节奏感。

点线结合，塑造形式美，深化了主题。在比较高的逆光投射下，在明朗的画面中，线条连接形成的大块、小块水田里，沈先生把耕作的人和牛及其倒影，巧妙地、恰如其分地安排在几个框框中，使景和物的点线紧紧地结合起来。人们从这个点线结合的形式中，感受到沈先生通过优美的形式深刻地表现了人间处处皆春意的动人场面。

最后，我想提及的是沈先生这幅《努力耕耘》和前幅的《水上人家》两幅佳作都出自他深厚的摄影技术技巧功底，敏捷的观

《努力耕耘》 （香港）沈鸿禧 摄

察力和根据不同的表现对象给予恰如其分的造型处理，将自已浓厚之情充分地体现在画面上。这是值得从事摄影的人员，在塑造形式美，深化主题的创作中借鉴的。

《山坡动态》 美籍华人 李元 摄

《山坡动态》拍摄于美国加利福尼亚中部山区。画面表现被犁过的斜坡牧草地。这是一片平常的山坡，而在作者的精心选择和巧妙地运用低角度斜阳的照明，使犁过的山坡波动的线条，更有节奏地突出在画面上。画面右上角那棵树的树叶，在暗的背景中被斜阳照得闪闪发光。给人们总的感受是：线条表现出的动感、节奏感和谐统一，而且画面结构简练、清新、淡雅、明快。这是作者善于运用线条表现节奏，运用线条对大自然情感的自然流露。看过作品的人，深感是一次难得的美的享受。

作者李元先生，是美籍华人，他的本职工作是美国鲁格斯大学物理学教授。他除本职工作之外，酷爱摄影，且擅长风光摄影，在美国被誉为八位风光摄影家之一。中国摄影出版社为他出版了《李元摄影作品选》。他对中国的历史和悠久的文化特别尊崇和热爱，对中国的诗词，特别是对中国的绘画有颇深的研究。1980年以来，每逢寒暑假期，都来华进行摄影创作和讲学。他对神州大地，感情深厚。他善于把国画艺术诗情，注入风光摄影之中，反映在美的风光摄影画面上。国内外的专家称赞他的作品虽然拍的对象多是美国和其他西方国家，但作品透出画发于情的韵味，渗透着东方艺术的民族特点，给人回味无穷。

《稻子和稗子》　　　　　　　　　　李英杰 摄

作者李英杰在作品《稻子和稗子》标题下，附有一首小诗："骄傲的昂着头，是轻浮的稗子，谦虚的低着头，是饱满的稻子。"作品托物言志，以物写意。它以深邃的内涵赋予深刻的哲理。凡是有真才实学的人，表现都很谦虚；凡是自命不凡的人，表现十分轻浮，往往是腹中无物。

李英杰的作品，是通过比喻之物，来阐明某一哲理的。请看他对《稻子和稗子》的拍摄经过："一个秋天的傍晚，在郊外的稻田里，看到几个农家姑娘在拔稗子穗，我过去问怎么区别稻子和稗子，她们顺口回答：'稗子长得小，但比稻子高一头。'使我恍然大悟，感到这寓有哲理。于是想用照片表现它。但因稻田绿成一片，我怕用黑白片拍得不理想，便在征得对方同意后，采了几枝带回家拍静物。为了表现稗草轻浮得意的样子，另将稻穗的稻叶全部去掉，使得画面上只剩下几根明显的线条，有了艺术效果。"（摘自《李英杰的几幅意体照片是怎样拍摄的》）《稻子和稗子》属于作者意体摄影的作品，构思深邃、构图清新、简

练，仅一稻一稗、一矮一高，在亮的背景中十分突出。形象丰满而含蓄，它引导人们更多地联想、发人深思。它告戒人们认真识别真才实学、谦虚与狂妄虚浮、腹中空空的区别，更告戒那些狂妄虚浮的人，赶快悬崖勒马，老老实实做人，再不要自欺欺人。

第二节　影调与情感

被摄对象在光的方向作用下，产生明暗对比，反映在画面里，就会产生影调对比，画面则构成立体感、空间深度感和质感。画面的影调根据不同的对象和作者对题材和主题的要求，体现不同的影调效果。高调，画面以白为主，使人们感到明快、轻松、纯洁和舒展；中间调，画面以浅灰至灰为主，使人们感到自然、清静、柔和；软调，画面以灰为主,使人感到发灰、柔和；低调，画面以灰暗为主；使人感到沉闷、忧郁、伤感、凄凉；画面以黑为主，一般表现庄重、稳定、严肃，在某种情况下，可能呈现出低沉和恐怖感；硬调，画面黑白各占一定的比例，影调对比强烈,反差大；使人感到粗犷、坚定，显得有力量。总之，画面影调的刚、柔、粗、细、跳、灰、暗，均使人们产生情绪的变化。

《岁月的痕迹》　　　　（菲律宾）洪礼艺 摄

这是一幅表现一位老者沧桑一生的痕迹,构思新颖,造型独特。

画面构思之所以新颖，摄影造型之所以独特，是作者没有按一般的方法直接表现这位老者的脸孔和眼神，而是通过间接的方法，用特写镜头和丰富的影调表现半顶草帽和扶着手杖的这双布满皱纹的手。以鲜明生动的形象，提供人们对不同社会状况的联

想，辨别这位老者的生活实况：他是度过幸福的晚年？还是过着苦难、饥饿和辛酸的一生？观众会从画面的主体——一双手的质感和仅有的暗的背景中得到肯定的答案，甚至是一致的答案。因为，基调构成是低调的，质感表现出很强的效果，它展示了作者对主体的同情，而且把同情之心用摄影影调所构成的强有力的造型效果，展示在人们的面前，感动着观众，唤起人们对画面主体的同情。通过这个画面所取得的效果，说明影调是传达感情的重要因素之一，在画面结构中，是不可忽视的。

《码头工人》　　　　　　　　（新加坡）李林 摄

这是一幅运用影调因素结构的画面。码头与海上的帆船距离很近，而且船身高大，一般情况下，很难将码头与帆船造成空间感的画面。这里作者巧妙地选择薄雾和侧逆光产生的明暗对比，造成画面空间透视，突出码头工人辛勤搬运的生动形象。

作者运用薄雾和侧逆光，把背景的帆船那复杂的线条和影调给以淡淡的净化处理，画面前景（即画面主体）的码头工人和麻包，处于很强的明暗（实际上剪影）对比，突出了只占画面1/4的麻包和工人搬包的动作，成为很显眼的趣味中心。

雾天的拍摄，是摄影家值得重视的问题：第一，摄影家要注意掌握什么地区、什么季节和什么时间会出现雾景。因为雾天的出现，常常是作者用以作为表现手段之一，拍摄的景物，如果利用好了雾，会增添画面的造型效果。第二，雾浓度大小的掌握。浓度大了，景物被雾淹没，景物轮廓不清楚；浓度太小，景物之间的空间拉不开，主体在复杂的背景中不突出。第三，雾天的拍摄，曝光是很重要的，曝光过度，底片密度过大，画面的影调层次和景物色彩对比均被削弱了；曝光不足,底片密度薄，画面一片灰蒙蒙的，整个画面没有层次和所需要的色彩结构。《码头工

影调层次，空间感很强，构图简练，主体突出的完美艺术形象。

作品选自《东南亚摄影家作品选》，作者李林先生是新加坡的摄影家。他获得世界十多个摄影头衔，他还是国际沙龙摄影比赛的评委。他的创作题材广泛，风光、人物和人民生活是他经常捕捉的对象，他还精于其他题材的画意摄影，追求画面的形式美。本书选用的《码头工人》和《艰难的道路》是他的代表作。

《雨中》　　　　　　　　　　（捷克）L·B·费雷斯 摄

暴雨，倾泻在旷野的草地上，一对年轻夫妇用雨伞护着他们的小宝贝，欢欣地奔跑着，富有多么浓郁的生活情趣！

年轻的夫妇抱着他们的心爱的小宝贝，被安排在画面前景的中心，夫妻同时起跑的动作，非常协调。年轻的妻子全神贯注地怀抱着孩子，她的丈夫打着雨伞为妻儿遮雨。虽然大雨淋湿了自己的衣衫，仍欢欣地奔跑着，这情节极为突出。

画面的影调处理是很有味道的。大雨中主体人物的服装和雨伞是暗调的，画面右上角的树干稍灰暗，天空和周围环境都比较亮（注：一般在大雨到来之前，天空和大地上光线很弱，形成画面灰暗一片，反差更弱。大雨中整个天空、环境的光逐渐亮起来，明暗反差逐渐加大了），从而使主体与环境产生了强烈的影调对比和影调透视；同时主体处于画面前景，离相机比较近，与远景的景物产生了近大远小的线条透视。这样，影调、线条透视极大地烘托了画面的情节中心，深化了主题，观众沉浸于愉快的轻松的“爱”的情景之中。

（选自中华人民共和国第三届国际摄影艺术展览入选作品）

《大地》　　　　　　　　　　　（新加坡）关山海 摄

灰暗的天空，卷起大片动荡的白云。沉重的大地沙丘上，在低侧光的投射下，显得十分明亮。在沙丘上行走的妇女们，前后排成一行，由近及远，错落有致。可是低空与沙丘接壤一处，一片灰暗影调，堵住前进的方向，形成灰茫茫一片，何处是天的尽头？

作者在这幅作品的构思和画面处理中，如何以暗调为主，同时又造成画面内的强烈反差；又如何具体地安排画面的景物和控制画面的影调对比，是费了一番思索的。首先是地平线的处理，作者有意地把地平线压的比较低，它只占画面的1/5，而天空的自

《大地》　　　　　　　　　　　（新加坡）关山海 摄

云却占画面的4/5，使地面有辽阔感；同时，作者运用橙红滤光器，将蓝色天空压暗，突出卷曲上升的白云，使画面的气氛产生动荡感和压抑感。其次是采用低侧光，使沙丘产生耀眼的亮斑和走在沙丘上的妇女们留下长长的投影，人物与沙丘形成很大的影调反差，人物很有力度。这样，从安排、布局、光线的运用到影调的控制，特别是影调的严格控制，获得甚佳的视觉效果。

《黄山雨后》　　黄翔 摄

《黄山雨后》是作者对祖国山川风物的无限深情，表现美丽的黄山，歌颂我们祖国壮丽山河的杰作。画面意境深邃，看后回味无穷。

作者通过黄山的青松、石峰和烟云捕捉到黄山景色的特点.画面左下是一棵湿漉漉的青松,显得极其挺拔；右侧云雾升腾,山石矗立，时隐时现，加以烟云由近及远，浓淡相宜，产生了画面的均衡感、空间感和节奏感。作品如诗如画,既表现大自然的神韵,又抒发了作者的情怀，真可谓景有尽意无穷，如入仙境，引人入胜。

黄翔先生的《黄山雨后》这幅作品，之所以能达到令人如此陶醉的地步,是与他对祖国山河之爱分不开的。他对黄山之恋,可以说是着了迷。他先后11次登上黄山进行创作，在第11次登黄山时，他已是82岁高龄了,仍然壮心不已,拍下不少名作。《黄山雨后》是他的代表作之一,曾获得1962年罗马尼亚国际影展的金奖。

黄先生是国内外享有盛名的摄影艺术家，我有幸和他相处和一起谈及创作的机会，更深地了解到，他对我国诗画很有研究，对摄影艺术功底很深，尤其对风光摄影，不仅在作品上，而且在理论上，也有独特的见解和特殊的贡献。他说：“风光摄影有四要：一要突出特点，二要强调空间感，三要强调节奏感，四要有新鲜感。选景要重视形象特征去选择客观事物的精华，使之适合

于构图原理、色彩原理、光影原理的表现，具有一种形式美感，能形成一种动人的景象，方可谓“画意”。他的《黄山雨后》就是他上面提出的四要的具体体现。黄先生的风光作品是表（写）意的，他在创作上很讲究意境，他从中国山水画中吸取营养，如他的作品中山与山之间，及山的高度均以烟云作为造型因素运用，就是从中国画的山欲高，“烟云断其腰”，借用来表现出的形象。萨空了对黄先生的评价是：“他是用摄影来‘画’中国的山水画。”我认为这是对黄先生很好的评价。从这一点来讲，我觉得作为从事摄影或业余摄影爱好者，要学习姐妹艺术，特别是中国的绘画艺术，充实自己的修养，才能拍摄出“中国的山水画”来。

《我的手最干净》　　王曙 摄

作者从儿童平凡的生活中，抓住儿童幼小的心灵和向往，表现革命后代从小养成健康的、朝气蓬勃的、奋发向上的品格。可能是在幼儿园院内，小值日生正在检查小朋友们的手，看谁的手最干净。无数只白嫩如玉如笋的小手，一齐出现在小值日生面前，并在嚷着："我的手最干净！"这一主一从，表达了儿童稚气和纯真的心灵。

作者在画面的构图处理中，是很有新意的。画面的近景，除小值日生的精神状态给以充分表现外，其余的儿童是通过无数只手，来表现儿童与值日生的感情联系，这既使画面构成简练，又充分表达了他们之间亲密无间的关系。同时作者对拍摄点的选择

《我的手最干净》　　王曙 摄

是在幼儿园院内，属于外景，背景的处理也很下工夫。因为是近景，为造成空间深度，把主体与背景隔开，把焦点对准主体，这就使主体与背景处理成虚实关系，突出主体。

其次是在光线处理上运用逆光，把值日生及无数只小手勾成亮的轮廓。再加以背景选择为院内的树木，影调暗黑，使主体更突出。背景树中的亮点，因在焦点之外，而形成了圆形虚影，更增加了画面的活跃气氛。

逆光处理中，曝光是很值得注意的问题。影调深浅的程度，主要是根据主题的表现而定。在这幅作品中，作者为了使主体（小值日生和无数只手）表现浅的影调，加大了曝光量，画面的小值日生脸部暗的部分也提高了亮度，使人物脸部喜悦的表现得以充分体现，这一只只如玉晶莹、如春笋向上伸展的小手，着实可爱，使整个画面产生明快、典雅的艺术形象，耐人寻味。

《艰难的道路》　　　　（新加坡）李林 摄

工人们肩负着沉重的麻包，艰难地行走在跳板上。他们超常的负重劳动没有安全保障，他们的生活多么艰辛！

作者对下层劳动人们的艰辛深有感触，并以极大的同情心，以强烈的影调对比来揭露这个不公平的时代！对具体的画面处理，作者运用橙红的滤光器，把背景蓝天压暗，突出滚球形的浓云在扛麻包工人的头上。同时，选择了顶光处理。在水平面照明下，白云亮的轮廓和麻包的上亮下暗，工人的脸部及上身处于暗调中，形成了黑暗的天空、滚动的浓云和又大又重的麻包，有上重下轻之感，压得工人们透不过气来！同时，画面水平线很低，工人们的下半身，特别是腿脚明暗的强反差对比，显出工人们整个身躯的负重感和力度感。总之，整个画面，给人们的感受是压抑的，对工人们受到不公平的待遇是富于同情感的。这种顶光下

《艰难的道路》　　　　　　　　　　　　　　　　　　（新加坡）李林　摄

强烈的影调对比是传神的造型效果，大大加强了作品的感染力。

（选自《东南亚摄影家作品选》）

《春山含雨》　　　　　　　　　　　　沈延太 摄

南国的山村，天上浓浓的云层，大地上的梯田和山林在雨雾中若隐若现，湿漉漉的，给人们带来了春的信息和希望！

作者对画面的结构是很讲究的，画面范围的确定十分严紧，画面边缘的取舍恰到好处。拍摄位置的选择，首先是选定了较高的位置，采用了俯拍，正所谓站得高，看得远。由近及远，近处前景错落有致的层层梯田，占画面的1/3左右，它是画面的焦点，显得很清晰；远处（后景）山林和一片雾霭以至天际滚动的乌云，虽然占画面的2/3左右，由于在焦点之外，像披上一层轻纱，

显得虚蒙蒙的。这种近实远虚、近大远小的线条透视，给画面增加了深远感。画面的影调处理也控制得很好。近浓远淡，加上后景迷漫的雾气、细雨，拉开了很强的影调透视。整个画面既有影调透视，又有线条透视，而且两种透视在画面中紧密地配合，产生了整个画面灰蒙蒙、湿漉漉，远近互相映衬，创造了很强的空间深度感，表现出典型的、壮美的、生机勃勃的山区之春。

《雨越大干劲越足》　　　　　　　　　　陈勃 摄

大雨、泥泞，没有机械施工，专靠人们手搬、肩挑的体力劳动.在兴修水利的工地上,显示劳动大军战胜恶劣环境的精神风貌。

画面的处理，动中有序。画面中劳动的人们，从中景到大远景，这么大的雨中场面，无论是人还是雨，都处于动之中，掌握不好，场面在画面中会杂乱。但作者从临场构思到构图，都经过严密的观察、瞬间的选择和定格，处理得很有序。这幅作品的表现虽是临场进行，但表现这么得当，技术技巧并非一日之功。

关于雨的表现，通常的处理方法是：（1）运用逆光和暗的背景，加上慢速进行，可以得到雨丝飘落的气氛；（2）利用前景地面的雨点或地面雨水或泥泞的反光，看到雨的效果；（3）人们在画面中穿着雨具；（4）利用前景的玻璃窗或车窗的流水或雨滴的痕迹来表现。也可以在放大时，在底片上划出线条。还有很多方法，可以根据景物及其环境的特点选择体现雨的效果。这幅作品主要利用了逆光、人们穿着暗色的雨具、暗的背景和地面的泥泞等来表现雨景的气氛。画面抓住了雨，抓住了人们雨中的干劲，达到了作者表现新中国的劳动者雨越大干劲越足、与天斗其乐无穷的生动场面。

《雨越大干劲越足》 陈勃 摄

《暮色》 邢彪 摄

暮色降临，长途跋涉于旅途的人们，渴望的夜宿地就在眼前了。作者通过画面特殊处理和表现，把观众与作品中人们的心紧紧地连在一起，这是一首用摄影抒发真挚感情的诗。

《暮色》运用黄昏、夜幕降临的时刻，选择了高高的群山被暮霭笼罩静化下来，一缕霞光投射到佛塔及旅途上，使人和马行走的地面上也产生一长条亮斑。

在后期暗房加工中，通过遮挡，利用影调的深浅，把佛塔、人和马匹的亮度加强，把群山压得比较暗，造成很强的明暗对比，使佛塔、人和马匹很突出。

作者在画面的构图中，也很讲究。他站在比较高的山坡上，将村落佛塔和房子安排在左上的位置，将人和马匹安排在右下的地平面上，使得画面均衡。而且地面上的一长条的亮光，不仅突出了人和马行走的动作，使画面有静有动，而且利用暗的前景产生了一层层影调对比，造成了画面的空间深度感。

《暮色》　　邢彪　摄

第三节　色彩与情感

色彩可以使画面具有强烈的现实感。

色从光来，色随光变，这是色彩形成和变化的规律。色彩在不同的自然条件下的变化，如色彩的强弱，色彩的透视，色温高

低变化，色的冷暖对比，色的面积对比，色的互相渗透，色的均衡，以致色彩的刺激程度等等，构成非常复杂的关系。摄影对色彩画面的处理，需要有较高的色彩修养，通过光的高低、方向、强弱、摄影位置的选择以及摄影附加设备的选用，把色彩纷纭的关系，通过色的组合，在画面中统一起来，突出主体。用色彩的调配来诱发和传达色彩的感情，表达个性，用色彩的调配表现高雅与庸俗、热情与冷酷、开朗与阴郁以及纯洁、壮丽、典雅的生动感人的艺术形象。

《又是一个春天》　　沈延太 摄

云南的四月，正是拔秧插秧的大忙季节。作者以物见人、以物传情的构思，拍摄了《又是一个春天》这个具有双关语标题的农村新貌。

《又是一个春天》的标题，既是一个四季的开始，是农村耕作、插秧的季节，又是党的十一届三中全会提出的以经济建设为中心、以农村责任制改革为起点、走农村富裕道路的春天。这个标题是很有新意的。

画面的构思以“静物”为主体。画面的前景(主体)是堆着有少数民族特点的围裙、腰带、绣花鞋和竹斗笠，后景和背景是覆盖着透明塑料薄膜的秧田，薄膜前一把把已扎成捆的秧苗……这一切都是静的景物，但这“静物”所传达出的是“见物如见人”的劳动场面，表现了农村新的面貌。这种表现方法又是很有新意的。

画面的色彩构成和表现上也很得体。作者运用色彩对比方法，进行互衬，以耀人的、刺激性很强的红、黄色与青绿秧苗以及白色塑料薄膜，构成强有力的色对比。画面的彩色构成呈现出和谐的韵律感，强调春暖的气氛。

画面的光线处理近于顶逆光（据作者介绍是上午10点半。用单镜头反光相机，19定日光型反转片，加UV镜、f8孔，1/250秒），使整个画面的光照普遍，显出春光明媚的景象。加上拍摄点居于稍高的视点俯拍，使前景、中景、后景、背景以及画面的数量感表现很充分，线条、色彩透视也很强烈。

总之，这是一幅构思、构图很新颖，光线、色彩对比很强烈，但又很和谐的以物传情的好作品。

《火红的十月》　　高陆甲 摄

鲜红的五星红旗、红黄彩球和欢呼的人群，几乎占满整个画面，作品的标题点明了火红的十月是庆祝我们中华人民共和国的国庆，它的象征性和针对性是十分明确的。

晴朗的天空，红旗和彩旗，都是红黄色的，给人以温暖感。喜庆热烈的场面，触动我们回忆起无数的革命先烈用鲜血和生命、前仆后继，打败敌人得来的革命成果，激起我们对革命成果的自豪感，也引起我们对先烈永远的怀念和保卫革命成果，将革命进行到底的决心。

作者对作品的临场构思和现场的画面安排，显然是在激动和理智的思想状态下进行的。大面积的五星红旗，占整个画面的4/5，显得十分耀眼，使观者得到审美的满足。我不认识这位作者，作品是在中华人民共和国第五届国际摄影艺术展览会上看到的，就作品的表现看，他的摄影造型能力是很强的，把喜庆的人群、彩球、红旗浓缩在一个画面里，抓住的瞬间也很有表现力，可以说这是一幅力作，是一首对中国革命成果的颂歌。

《假日是这样度过的》　　许志刚 摄

蓬勃向上的青春年华，争分夺秒地找回消失的世界。《假日是

这样度过的》表现一对大学生在假日里，在街心公园神情专注，如饥似渴地沉浸于学习外语的情景，生动地表现我国年轻一代美好的心灵。

这幅作品一出现，就受到人们的喜爱,这是因为作品反映了80年代青年们的理想和生命的价值。作者本人也是青年人，同样是经历过这个时期的苦与乐。因此，当他深入到生活中，特别是和青年们交朋友的过程中，作者的心和青年们的心互相撞击，燃起珍惜光阴、珍惜青春年华，渴求知识、奋发图强的意愿。作者在追忆拍摄这幅作品的过程中，也是很激动人的。当他了解到这个作品的主人是一个自学的六人小组时，便主动上门拜访，并为这个小组的求知互助精神所感动，他说："这个六人自学小组后来都先后考上大学，这就促使我表现他们的强烈愿望。作品出来后，反映非常强烈。"作者本人也在表现青年一代的激励下，于1983年考上了大学。作者抓住了时代的脉搏，反映了时代的精神，是一首歌颂时代的歌。

作品之所以这样激动人们的心灵，除了上面谈及的对青年人的理想和生命的价值歌颂之外，在运用摄影造型方法上，也值得称赞。

第一，画面表现自然、朴实、真挚。画面表现出来的人物感情真挚，服装简朴。环境表现也很自然。

画面中的男女青年，全神贯注在书本上，切磋之风甚浓。女青年左手托腮，右手握紧笔，双眼投在书本上；男青年像在念书中的英文或交谈书中的语音或读句，也沉浸在书本上。二人的专注投入是真切的，毫无做作之意。同时，作者在拍摄时，用的是130毫米镜头，拍摄点与拍摄对象有一定的距离，不去打扰他们。再加上作者与他们之间已很熟悉，因而他们并不在意，可能已忘掉作者在对他们进行拍摄,这就有助于表现出真挚和自然的表情。

第二，画面构图。前面提到，作者是利用130mm镜头，低角度拍摄二人的中景，且是下午，光圈定到f4，焦点对准二人，其余的，如栏杆、自行车、书包以及后景的树木，都在景深之外，把它们虚化，利用虚实对比来突出画面的主体——人。使主体与观众的感情产生了交流。

第三，光线的选择与处理。夕阳西下，光线是柔和的，作者选择了逆光，在柔和的阳光下，把主体、陪体和环境勾画出亮的轮廓，画面很醒目，并产生了生机勃勃的向上感。

第四，色彩的处理。虽然是早春二月，主人翁服装又是灰暗色，尚有凉意。但由于是夕阳西下，色温较低、整个环境呈橙色，画面有温暖感,对主题的表现起到深化的作用。据说在暗房加工时，画面加了一点淡绿的色光，形成橙绿的色调，使画面活跃起来。

总之，作品题材虽是生活中常事，但由于作者对题材感情的投入，造型上也付出感情的色彩，使作品反映的现实得到升华，成为反映浓郁的现实生活和反映时代精神的，很有人生价值和美学价值的杰作。

《草原恋歌》　　　　　　　　　　刘建源　梁文川 摄

作品深刻地反映内蒙古草原少数民族生活的巨大变化。画面以茫茫无边的草原为背景，一对蒙古族恋人处于画面的中心，以摩托车车把的反光镜为前景，充分地表现了浓郁的草原生活气息和鲜明的时代特点。

画面的表现之所以感人，是作者对草原新的生活感受很强，对草原的变化观察很细致。他利用新的交通工具和虚实对比来结构画面是很新颖的，画面的时代感很强。过去草原上，放牧的交通工具是人的双腿和骑马，现在草原放牧的交通工具是摩托车，

这一变化，我有强烈的感受。1983—1992年，我曾两次去过内蒙草原，中间间隔10年。1983年草原牧民的交通工具主要靠牲口——即骑马。10年后的1992年再到草原，看到新的变化，使我感叹！牧民建立了定居点，不但解决了温饱，而且家家户户的房屋前或蒙古包前，都放着一辆甚至数辆摩托车，牧民们穿着打扮也十分时尚。

这幅作品处理上的另一个感人之处，是作者运用虚实对比的方法结构画面。把摩托车把的反光镜作为前景，而且是实的前景；将画面的很大空间，也是画面中心的一对恋人处于焦点之外，表现为虚的主体。这种处理有两个特点：一是强调了摩托车在现实生活中的交通机械化，这是一个巨变；二是画面中主体的虚化处理，恋人在画面中占很重要的地位，控制在可以辨别的程度，不致于使摩托车反光镜完全抢夺主体。这个虚实的程度感是很有分寸的，因为一对恋人的穿着色彩在画面中占有主导地位，然而作者之所以以虚来处理这个主体，是使整个画面有现代感。服装如果是实的，那么画面中的色彩变化和韵律感就受到影响了，而且整个画面的空间深度感就不那么强烈了。

总之，这样处理所产生的画面形象，给人们对草原生活总的感受是变化巨大：今日的草原，畜牧兴旺，人们生活安定。

《乐太平》　　许志刚 摄

春天，给人们带来春光明媚，色彩斑斓，鲜艳诱人的、向上的、暖融融的美的感受。春天，也给人们带来了细雨蒙蒙，耕作繁忙的、春雨贵如油的安居乐业的太平盛世。《乐太平》表现的就是这样的情景。画面表现出一年之计在于春，一日之计在于晨的江南农民耕作繁忙景象。

画面农舍全景，正在下雨，色温较高，整个基调呈淡蓝色。

加上作者利用透明塑料袋，在靠近镜头前挖了一个洞，除画面中的农民焦点较实之外，画面四周产生淡蓝模糊影像，再加上画面前景是一棵很大的盛开白花的果树，构成了繁忙的春雨气氛。

画面中的一男一女，身披深色蓑衣，弯腰准备背犁具的男农民，脚底雨水倒影，在白色的房子前显得很突出。站在蓝色门前，手拿雨伞的农妇，虽身着蓝色衣服，但由于门的两旁的春联和门上贴着红底的春字，却很协调。总之，画面中二人的动作，以及光和色彩构成都很和谐。根据作者介绍：1986年的春天，他来到富春江进行创作。在富春江岸边的农舍，发现这一题材，尤为动人，即进行构思，投入拍摄江南春早，耕作繁忙的景象。正遇春雨，他为了防雨和表现江南春雨蒙蒙的气氛，将一个无色透明的塑料袋，套在整个相机上，并且在靠近镜头前端塑料袋上，挖一个比镜头的直径小一圈、大约1厘米左右的洞，这样，既能在雨天拍照，使相机得到保护，还能利用塑料袋挡掉一部分景物，产生局部模糊的影像，加强了春雨的气氛。

《路》　　董继湘 摄

《路》表现高速发展的现代化城市——深圳在不断地扩展中。郊外，拖拉机把荒芜的土地翻了过来，大片耀眼的黄土地，不久又将看到一座座高楼平地而起。路是劳动人民开出来的。

作者对画面的立意和设计是很有新意的。近处刚耕过和前不久耕过的黄土地几乎充满画面，后景只占画面很少的部分，是高楼林立的蓝色的深圳市区。画面黄蓝的色彩对比和黄土地上拖拉机耕过的地沟形成的近大远小的线条透视，综合起来，产生了鲜明的色彩透视和线条透视。加上稍高的位置俯拍，加深了画面空间深度，其规模之大，令目睹者心旷神怡。画面体现了作者要表现的《路》是深圳扩展的繁荣之路，又是使人信服的深圳对内搞

活和成为内地外联的桥梁与对外开放的成功之路。

《黄山奇彩》　　柳成行 摄

黄山，以石、松、云海而驰名中外。许多摄影家以黄山为对象，在风、云、雨、雾变幻中创作出许多不朽之作。但一遇到大晴天，万里无云、山间无雾，只有石、松同在，摄影创作面对实体，缺少云雾，就增加了表现的难点。柳成行摄的《黄山奇彩》就是在无云无雾的情景下，利用黄山阳光西下，色温较低时，设计并拍成阳光西下红满天的意境。他在侧逆光下，在镜头前加用橙色滤光器，把本来已呈淡黄色的画面，夸张成橙红的黄山奇彩形象。其中，画面远山中部和画面近景下部的松树与石壁之间，又渗透一些淡淡的紫色，使画面产生橙红、淡紫和淡蓝的远近色对比。松树在侧逆光下产生了亮的轮廓，又加强了画面的色彩和线条对比。这是光和色的微妙变化产生色彩透视、线条透视及影调透视而形成画面深度感的视觉形象。这就是《黄山奇彩》引起的别是一番滋味的美感。

作者柳成行是我国著名的老摄影家，1939年参加八路军，1942年起对摄影发生兴趣。之后，一直在八路军、新四军、人民解放军从事文化、摄影工作。新中国成立后，参加了《解放军画报》的创刊工作，先后担任副总编辑、副社长等职，参加和主编大量画册。1956年参与中国摄影学会的筹备工作，并一直担任理事、常务理事及老年摄影学会的理事。他的代表作有《导弹方阵》、《铁流滚滚》等。《黄山奇彩》是他运用摄影附件进行色彩夸张拍成，给人以真实感受的好作品。他又是摄影理论家。他的专著《摄影作品的艺术表现》和《关于专题摄影的几个问题的探讨》，是指导摄影工作者和爱好者学习和创作的好书。

《将要闯开的大门》 王聪聪 摄

这是一所小学校秋季开学的第一天。一扇半开的校门，门内是戴着红领巾、穿着整齐校服的少先队员们；门外站着一位没有大人陪伴的、穿着黄色短衣裤的儿童。这一里一外，中间隔着铁门。这位渴望上学的儿童，隔着铁栏栅大门向里望，看到哥哥姐姐们精神抖擞、穿着统一和整齐的校服，非常羡慕。但又因自己未到入学年龄，心里不大愉快，并且产生忌妒。心想：为期不远了，我也将要闯开学校大门，老师和大哥哥、大姐姐们将欢迎我入校读书。画面表现出我国儿童迫切要求接受教育的美好心灵。他们会遵照毛主席的“好好学习、天天向上”的教导，做社会主义事业、共产主义事业的接班人。

作品表现是很朴实的，而作者在拍摄中，运用摄影造型手段是很出色的。利用早晨比较弱的侧光，以丰富的色彩层次和色彩对比、虚实对比和半开的灰铁门，展示了入学与未入学这一情节，很有趣味。隔门相望，后景是戴着红领巾、穿着白衬衣、蓝裤裙、白袜、白鞋的少先队员，与穿着黄色衣裤的儿童色彩对比很鲜明。中间的灰铁门作为色对比的过渡，配合很得当。画面以少先队员（陪体)的虚来烘托、突出儿童(主体)的实,使整个画面非常醒目。

《巨龙初醒》 陆惠斌 摄

长城，是中华民族的象征，也是中国劳动人民坚如磐石的象征，它以中国文化的瑰宝而饮誉全世界。中华人民共和国成立40多年来，无论是国内各族人民，还是侨居他国的华侨、华人，世界各国的友人，甚至各国的首脑，来到北京，登上长城观看这广阔的世界，无不为之赞叹！不亲自登上万里长城，观看长城的风

姿，成为憾事！中国艺术家，特别是中国摄影家黄翔、何世尧以及大批的摄影家和业余摄影爱好者，国外的摄影家们，都把长城的英姿纳入镜头内，并在全世界广为流传。

长城，年年月月，摄影家们从不同的时间、季节，不同的气候、不同的位置和角度，对它进行歌颂，新的优秀作品不断涌现。《巨龙初醒》是作者趁雨后初晴，有感而发，利用高视点广角镜头，将长城由近及远，弯弯曲曲无止境地向画外延伸；趁着雨后初晴，长城山麓的烟雾飘渺于城墙。山间，山峦色彩一片青绿，使橙红的长城与青绿山麓既有对比又很和谐的迷蒙意境，使整个画面成为一幅气壮山河、甚为壮观的优秀之作。

《早行人》　　　　　　　　　　（新加坡）陈立诚　摄

作品《早行人》所表现的可能就是这样的好景象——温暖的早春，和煦的早晨，低侧逆的阳光普照大地，这正是踏青时节。两位穿黄袍的僧侣，踏着黄绿的草地早行，此情此景，真是外出的好时光。

作者为了表现浓郁的春意，对画面前景的设计是很得体的，他把草地和树枝嫩叶两个前景合为一体。即占画面1/5的地平线上黄绿草地和从右上角向左下角斜挂在画面上的嫩绿树枝，在低侧逆光的照明和低色温笼罩下，显示出黄绿的色彩，使画面前景上下形成了色彩的装饰美。画面中着黄袍两僧侣从右向左行走的动态，与前景融洽地结合在一起，后景的小溪和隐约可见的远山，在背光下，受天光照明，色温较高而呈蓝青色。这样一来，黄绿色的前景，穿黄袍的僧侣，与蓝青色的小溪、远山形成较强的色彩对比，既造成了很强的空间深度，又突出早行人——僧侣。《早行人》画面的曝光比较准确，把黄袍、草绿的前景物，青蓝的后景、背景，既有色的对比，又有类比色的协调和过渡。

总之，画面创造出春光明媚、色彩鲜艳、景物构成很有章法的春之颂歌！

作品选自《东南亚摄影家作品选》。作者陈立诚先生是世界闻名的新加坡摄影家。他自从事摄影至1982年，获得国际国内金牌、银牌、铜牌749枚。1969年至1981年的13年中，获摄影十杰称号。现已取得15个名衔的荣誉。《早行人》是他的代表作之一。

《我是祖国一颗星》　　　　成贵民 摄

这是一幅由色块、线和点组成的画面。

远山兵站的亮点，在蓝、黑背景（天空）的衬托下，显得很突出。画面前景，是一条条黄、红组成的流动色线，划破了静静的夜空和大地。这是一幅抽象的形式美的画面。但从闪烁的远山的光点和山下起伏的色线条组合起来，人们从画面的总体中，感受到一种激烈的感情冲击。加上标题的点题，我们从更深的层次理解到作者通过亮点、色块和色线的造型美，抒发作者对日夜守卫在祖国哨位上的人民卫士，保卫着夜间为祖国建设奔忙的运输兵神圣职责的革命豪情。

这幅作品启迪我们，对点、线、色的造型因素形成的波动的、有节奏的线形，与作者在画面中抒发的热爱祖国之情紧紧地结合起来，会使作品呈现更美、更有内在冲击力的感情色彩。使人们得到美的享受和对人民战士的崇高敬意！

《春雨绵绵》　　　　何世尧 摄

这是一幅在春之雨雾天气中，作者出色地运用光和色彩，给人们以大地春意盎然，一片生机的审美感受。画面表现出柔和、清新、淡雅、优美。

雨雾天气，光属于散射光，而且是软光。画面从左到右，树

刚发芽，粉红的桃花盛开，桃花下一红一蓝的雨伞及其在水面上的倒影，由于蒙上一层灰蒙蒙的薄雾，景物的线条产生柔和感，景物的层次反映出迷蒙感。

雨雾天气，色温较高。这种软调的散射光，既没有正侧光(顺侧)的明快色调,又没有侧逆光的明暗反差，因此，画面对色彩的表现是青灰色调。要想得到比较理想的色对比和影调对比效果，就得选择景物固有色的对比，或选用校色滤光器校色的办法。《春雨绵绵》的作者，在彩色摄影中，对在各种天气情况下的色彩可能产生的色对比是很有研究的。此作在处理画面时，非常注意景物固有色的选择和表现，即在雨雾天气的情况下，选择了长出嫩绿芽的树枝和暗调的树下，粉红色的桃花色调和红、蓝色的两把雨伞及雨伞在水中的倒影等色彩对比鲜明的景物，在高色温的笼罩下，有分寸地精细地做出安排，使整个画面产生了蒙蒙的、柔和的色彩。既有对比又和谐的、幽静的神秘色彩感情，令人陶醉。

《昨日的梦》　　　　侯贺良 摄

昔日的美梦，今天终于实现了，喜形于色，令人神往。社会主义的新中国，疆土辽阔，各民族同胞，特别是远离北京的少数民族妇女，多么盼望亲眼看到祖国首都——北京，站在天安门前，亲身感受我们伟大祖国大家庭的团结友爱之情!

作者为了表现两位妇女远道而来，要在天安门前照张像，留下永恒的纪念之情，画面采用了中景构图，既表现整装的一正一背两位少数民族妇女发自内心的欣喜神态和动作，又把她们所处的背景天安门在画面上有所表现，使人物此时此刻的感情与环境统一在画面中。此外，采取中景构图和焦点透视的方法，把焦点对准主体人物，作为背景的天安门处于焦点之外，使红色的天安

门城墙的色彩有一定的削弱，使身穿深蓝色服装主体人物与背景的色彩既有对比，又不致于抢夺主体，并形成画面较强的空间感。背景离主体较远，不仅不会抢夺主体，而且给画面表现得更充实更自然。

至于画面的光线处理，作者选择了比较高的正面的柔和光，使一背一正的人物动作及面部表现以及少数民族服饰色彩特点，充分地表现出来。可以说，《昨日的梦》这幅作品，无论是画面构思、构图，还是用光和色彩等的造型处理，都表现出明朗的、和谐的、亲切的、自然的美的艺术形象。

《彝乡印象》　　冷登亿 摄

《彝乡印象》是作者于1987年7月随四川采访团到凉山彝族自治州布拖县彝族火把节上拍摄的。据作者介绍，“每年凉山彝族自治州布拖县彝族火把节的斗牛、斗羊、斗鸡、赛马选美等传统活动，在高山大坝热烈进行。我随采访团到大坝上，适逢下毛毛细雨，我因未带保护相机的遮雨布，便回到大坝的大客车上。在车上我仍对四周人们活动进行观察、思考，我发现车头玻璃流着雨水，通过流水的玻璃看到大坝或行、或坐、或交谈的人们，显现出一个新的画面。我站在离车前玻璃1.5米左右处，用200毫米长焦，小光圈（f16—22）慢速度（1/8—1/15秒），透过流水玻璃拍下了行、坐、交谈三个画面，这一张是我较满意的一张”。

这幅作品，是作者力求表现“神秘的大凉山”的构思而利用技术与造型技巧体现的。大客车前的玻璃流着的水，是雨景的一种表现。这幅作品是利用这个流水造成虚幻的感觉。作品中彝族同胞服装色彩的形象基本可以辨认，但是它已失去精确的形状和逼真的细部描写，因此，形成的形象给我们的感觉是模糊、虚幻和浅显的色彩构成，达到了作者所要求的变异印象的形象效果。

《风雨欲来》　　　　　　　　　　李伟平 摄

画面中，天空阴云翻滚，青灰的湖面上几株孤立的树，在天边露出的小块白云衬托下显得甚为突出，树的倒影在灰暗的湖中隐约可见。作品表现大风大雨即将来临之际，天空被乌云笼罩着，真有天昏地暗的压抑感和恐怖感。

作者抓住这大风大雨将至的机遇，以单一的蓝灰色为基调，把画面里灰蓝类比色的不同层次表现出来，给人们以单一但不单调的丰富层次感。要获得这样的画面效果，画面的曝光控制就成为头等重要的技术问题了。人们都有这种体会（感受），大风大雨即将到来之前，乌云密布，光线很弱，如果用的不是高感光度的快速片，则光圈要开大，曝光要慢速进行，才能达到所要求的曝光量水平。如果曝光稍微不足或过度，画面都会失掉灰蓝的层次感，那么技术的失误，将给画面的摄影造型及艺术效果带来巨大的损失。《风雨欲来》的作者在曝光上处理得很好，造成的画面效果是不错的。感到有一点遗憾的是现在画面水平线过高了一点（约占画面2/5），湖面显得多了。如果地平线居于画面1/5处，天空部分乌云占4/5，那么整个画面的大风大雨将至的气氛会更浓些，艺术效果更理想些。

【思考题】

自选数幅作品，论述光与线条、光与影调、光与色彩的表达作用。

第六章　人是摄影作品的主要表现对象

摄影作品的主要表现对象是人。

人是社会发展的主要推动力，是社会的主体，是社会的核心，是社会物质文明的创造者，又是精神文明的推动者。摄影作品和其它艺术作品一样，其主要表现对象是人。

第一节　以形写神 神形兼备

摄影作品的主要表现对象是人，那么在人像摄影中就必须做到“以形写神、神形兼备”。要做到这一环，首先要做到摄影者之情和被摄者之情的互相紧密配合，才能达到内在真实和外在真实的统一，画面形象反映的感情才能激起欣赏者之情。

《荷兰电影艺术家伊文思》　　　　周雁明 摄

“飒翔的荷兰人”是从事电影工作和社会活动的专家们，看过他的电影作品以及了解他的人们，给这位誉满全球的国际电影大师的评价。伊文思常来我国，对中国人民怀有深厚的友谊。他

很关心中国电影艺术和电影教育的发展，到电影学院与教师座谈，亲自为学生讲课。《荷兰电影艺术家伊文思》的作者，由于工作的关系，和伊文思有许多接触，对他有较深的了解，因此，萌动了拍摄这位电影大师肖像的欲望。1980年，在北京饭店7楼的书房里，他征得伊文思的同意，根据窗外投入的自然光，不失时机地调整拍摄角度，利用窗外投入的自然光形成的明暗对比、冷暖色对比和影像虚实对比等，突出坐在窗前办公桌旁的伊文思，拍下这位年过80的大师的个性、特点，充分地表现在画面上。大师半个多世纪以来，形成对世界事态的敏锐观察，对各种矛盾的忧虑和各种严峻的、炽热的神情，那岁月悠悠和思虑过度而产生的苍苍白发，创作了无数电影佳作的那双满是皱纹的手，使人们看过作品，从形象里感到这位大师对当今世界人民的痛苦和欢乐，对世界充满矛盾和苦难的忧虑，以及对未来的希望。这是作为大师对世界事态发展中爱与恨的敏锐感和正确的判断。总之，把伊文思的脸部形象、神态，在蓝色的深沉的画面基调中，以各种对比手法来表现，是十分成功的。至于详细的构思和处理，作者有这样一段叙述："尤利思·伊文思是世界有名电影导演、摄影大师，他一生充满活力、乐观，但到晚年，则越发显得威严、深沉而稳重，他那苍苍白发，富有灵感的眼神和创造过无数优秀作品的双手，都给人以深刻的印象。他现已81岁高龄（1980年时），但仍不断的学习、写作、讲课，并忙于大量的社会活动。为了能在极短时间内把人物拍得生动、自然，经过反复思考，决定用自然光，这样要比用灯光效果好，更富有表现力。我选择一间背向阳光的书房，利用蓝天透过玻璃散射光，形成冷色调气氛，以表现他威严、深沉而稳重的气质。他时而飞快书写，时而拿着眼镜深思，时而双手握紧，始终处于自然状态中，我选拍了这一镜头（用单镜头反光相机，150毫米镜头，定19度日光型彩色

反转片，光圈f4、速度1/30秒、某日下午3时、北京饭店7楼）。

《齐白石》　　　　　　　　　郑景康 摄

人民艺术家齐白石，是世界驰名的绘画艺术大师。他那为人刚直不阿的性格，尤为人民所崇敬和称颂。据说在抗战时期，日本鬼子知道他是个有名的大画家，要他为他们作画。齐白石我行我道，宁可饿死、被处死也不为鬼子动一笔。表现他崇高的民族气节，不为反动势力所屈服。解放后，人民当家作主，白石老人心情欢畅。他热爱人民、为人民作画是他最大的愿望，他自己也感到在人民共和国，大有用武之地。他那具有民族特色的、高水平的绘画作品，特别是水墨画，使世人大为惊叹！他为人民做出重大贡献，人民热爱他，也热爱他的作品。敬爱的周恩来总理亲自接见他，并代表中央人民政府授予他"人民艺术家"荣誉称号。作品《齐白石》就是作者郑景康为齐白石大师拍的肖像。为了表现白石大师安祥、持重、端庄、刚毅和自强的气质，在作者的摄影室里设计和造型上费了不少工夫：

首先是如何使白石大师安定下来。拍摄此作时，白石老人已是90多岁了，他在摄影室里，面对照相机和明亮的灯光，情绪就紧张。为了消除紧张气氛，作者与大师闲谈，就在情绪安定下来的瞬间，按下快门。

其次是用光的问题，作者根据白石老人的内心和外形特点，背景采用深黑色的调子，人物采用较高角度的正面光。突出白石老人脸部明朗的光彩，又适当地表现出老人大大的前额上的皱纹和很长很白的胡须。较高的正面光，即表现他炯炯有神的双眼，还避免眼镜的反光。

第三是拍摄中有效地运用虚实对比的方法，突出主体主要部分。作者为突出老人的眼神及长须，有意运用大光圈，使头部的白

发虚化。由于采用了以上措施和手段，白石大师的那种安祥、持重、端庄、刚毅和自强的气质与特点得到充分的体现，作品获得成功。

作者郑景康是我国老一辈著名的摄影家。他1923年就读上海美专，1929年在上海柯达公司服务处工作，1930年在香港开设景康摄影室。1940年奔赴延安，先后在八路军政治部任摄影记者。1942年出席延安文艺座谈会。之后，他担任摄影研究小组的指导和培训，并编写教材。解放战争时期先后在《晋察冀画报》、《山东画报》、《东北画报》担任采访领导工作。解放后任新闻摄影局研究室主任、新华社特派记者、研究员。他在抗日战争、解放战争和解放后拍了不少佳作。之后，他成立摄影室、为我国领袖和名人拍肖像，曾两次为毛泽东同志拍过标准像。《齐白石》是他的代表作之一。他的作品自然生动,朴实无华，题材和体裁较多样，尤以人物见长。同时,他对摄影的理论也有贡献，他总结的创作经验概括为“看到、想到、拿到”等，对摄影工作者进行创作，有一定的指导意义。他提出的“写物之意、写我之情”，把摄影创作提高到“物我一致”的高度,是值得推荐、值得今天从事摄影创作的人们学习的。

《演员——李默然》　　　　　　　　曲敬基 摄

李默然是大家所熟悉的电影、戏剧、电视剧著名的表演艺术家。他的表演特点是充满激情、深沉、含蓄。他在电影《甲午风云》中扮演邓世昌，在银幕上塑造了抵抗日本帝国主义强暴的英雄。他把海战中英勇善战、气壮山河的邓世昌表现得活灵活现，充满着令人感奋的浩然正气与悲壮力量，给观众非常深刻的印象。

作品《演员——李默然》是作者曲敬基出于对李默然的羡

慕、钦佩，利用人工光，抓住人物沉思的瞬间而拍摄下来的。作品表现了这位表演艺术家那稳重、刚毅、深沉、含蓄的性格，气质和凝神沉思、神态感人的生动形象。

根据构思的需要，作者在室内利用灯光，拍摄人物侧面的近景,光从人物的侧面照明(侧光照明),造成脸部以及手的明暗对比，加上暗的背景，形成人物脸部和手强烈的立体感。为了表现立体中丰富的影调层次,在人物的暗部又加上辅助光,使人物脸部不仅具有强烈的立体感,质感表现也相当突出、醒目。具体的造型处理,作者有一段详细的叙述：“很想拍一张人像,表现他那艺术家的风度和稳重、刚毅的性格。一天在大家为他拍人像时,我从侧面抓拍几张,但灯光平淡。于是我变换灯光角度，使人物的上额、鼻梁和手出现几块强光，辅助光则力求无投影，造成室内自然光气氛。为了突出人物面部，我采用大光圈、拍摄角度则偏低些，目的是：突出立体感、质感，使人物形象丰满圆润，有高大之感。抓拍时机，选定能反映人物内在感情和性格特征的瞬间，加上手的动作，力求表现出艺术家的精神气质和风度。用双镜头反光相机，180毫米长镜头，南方牌定21度胶卷，光圈f3.5，速度1/15秒。”

《哲学家》　　　　　　　　（挪威）詹苏·哈根 摄

作者表现一位哲学家的沉思，把人们带入一个探索的世界。

作者运用顶光，刻画这位哲学家的近景。他的头顶部的部分头发、额头、右脸颊、托腮的左手、鼻子和卷曲的胡须等处理得比较亮，形成较强的明暗对比。为了整个脸部的影调对比，从正面加上一定亮度的辅助光，提高暗部的亮度，使那双深陷凝视的目光炯炯有神。同时，利用暗的背景，浑厚的基调，突出主体，使哲学家的思绪和智慧得以充分的表现。

整个画面，作者又用粗颗粒，使亮的头发、额头的皱纹、脸

部各部位及手等，都布满了粗颗粒，这无疑是增强了哲学家探索这个深奥莫测世界的力度。

（选自中华人民共和国第三届国际摄影艺术展览入选作品）

第二节　瞬间抓取　表现个性

对人物强烈的表现力，取决于抓取人物内心与外在的流露瞬间。“人物内在思想、精神和感情，有时会一瞬之间，通过他的眼睛、双手和体态表现出来”。这个瞬间是作者经过细致观察、感受和对人本质的认识与判断，在被摄对象的特点于感情上富于形象之时拍摄下来，这才是人的精神面貌的体现，有可能达到灵魂的肖似。

《在结婚登记处》　　李仲魁 摄

新中国成立不久，中华人民共和国婚姻法颁布实施，宣告靠父母之命、媒妁之言的封建枷锁的废除，旧社会妇女受苦受难在最低层的日子一去不复返了。从此，新中国妇女获得解放，恋爱自由、婚姻自主。《在结婚登记处》是作者李仲魁在边远地区关于婚姻法贯彻实施的采访中，正逢一对青年男女在乡结婚登记处进行登记的时候，抓住这一典型的。

据作者介绍，青年男女在登记处回答工作人员的谈话时，发现了作者正要拍摄，他们不让拍照。作者遇到这样的好题材，无论如何不能放过。于是他装作收拾相机的样子，背对少女并把相机对好距离，装上闪光灯。少女在登记桌前，双手扒在桌上，单独回答其美满的自由恋爱经过。当少女说及他们俩既幸福又含情脉脉、有点不好意思，两手扯着含在嘴上的手绢，发自内心的微

笑瞬间，作者转过身来对着少女，闪光灯一闪。背景是暗，人物的脸和手是亮的，显示出感情甚为丰富，形象甚为突出。

作者表现这位少女的婚姻自主的形象，印象深刻，具有划时代的意义，是一幅成功之作。这是作者在现场机动灵活，并避开了登记工作人员和少女的爱人，使画面简练，人物内在感情表现得十分丰富的瞬间抓拍下来的，因而画面具有感人的魅力。

《丘吉尔》　　　　　　　　　（加拿大）尤素福·卡休 摄

丘吉尔是第二次世界大战时的英国首相。他常含着雪茄烟，手拄着拐杖。他处理事情，待人等表现是坚定、严肃、沉着。但一旦生起气来，像一头暴跳的狮子。据介绍，在二次世界大战的1941年12月，这位首相访问加拿大，作者卡休通过加拿大总理，要求为丘吉尔拍照片。作者在给丘吉尔拍照时，却难以出现他以上特点。于是卡休把照相机安好，对好距离、光圈和速度之后，为了把丘吉尔的特点表露出来，他出其不意地夺下丘吉尔的雪茄烟，这一突如其来的抢夺，触怒了这位首相，他像受到侮辱。当他脸上产生怒气，两眼向相机怒视，同时一手叉腰、一手拄着拐杖的动作出现时，卡休立即按下快门，这一招真收到了预期的效果。据称这幅照片的出现，使卡休誉满全球，作品在全世界流传。评论说自有摄影艺术以来，它是传播最广的一幅作品，并有7个国家把这幅丘吉尔的肖像印在邮票上发行。

卡休以拍肖像扬名。他的人像作品，用光严谨、影纹清晰、影调细腻、层次丰富、质感强烈。他的大部分作品以低调处理为主，他认为低调可以突出人物形象。他还特别注意人物的眼睛和手的表现，《丘吉尔》这幅作品就是这样处理的。这幅作品的成功表现，说明卡休在拍摄前很熟悉和掌握丘吉尔的性格和爱好，才能把他的气质充分地表现在画面上。

《铁人王进喜和工人在一起》 李振森 摄

看到作品《铁人王进喜和工人在一起》，人们，特别是40开外的人们，不由得回想到1959年大庆油田以丰产的石油向国庆10周年献礼的激动时刻。从此我国汽车上背着一个大橡皮袋的时代一去不复返了。它冲破了帝国主义对我石油的控制与封锁，中国人民扬眉吐气了。大庆油田和王进喜这个名字紧紧地连在一起。是他带领油田工人战天斗地，战斗在酷暑和零下30～40度严寒中，没有机械，车子进不去，全凭王进喜和工人们用手拉、肩扛，把一块块、一条条的钢铁运到现场；他们一把干粮、一把雪充饥，整天一身泥浆，不怕苦和累，硬是把一望无际的油田建起来了，出油了。王进喜和他的战友们为祖国立下了伟大的功勋。

《铁人王进喜和工人在一起》 李振森 摄

作品《铁人王进喜和工人们在一起》就是作者深入现场，适逢王进喜和他的战友们团结战斗，克服一个又一个困难，取得一个又一个胜利，开怀畅谈的瞬间拍摄的。这是一幅群像，它表现了我国工人阶级高尚品德和战胜一切困难的特性，以及亲密无间的友爱精神。作者不失时机地抓住王进喜伸出五指散开的右手，脸上的欢欣与工人们欢笑的脸孔连在一起的神态。石油工人们的乐观主义精神，寓意他们将再接再励创造人间的奇迹。

第三节　不同的人物　不同的表现

不同年龄、不同性别、不同职业、不同性格特征，应有不同的表现。人物强烈的表现力取决于能揭示人物内心世界的光的造型和优美的构图。

《数学家华罗庚》　　　　牛畏予 摄

华罗庚是我国著名的数学家，也是世界著名的科学家。根据职业特点，科学家无论是理论研究或是科学试验，其所处环境一般说是比较安静的，人物情绪也比较沉着、稳定，思考问题都深思熟虑。华罗庚除了这些特点外，由于他自小到青年时代，过着贫苦的日子，因此吃苦耐劳、坚忍不拔、对人民富于同情和热爱，又是他的特点。他是自学成才的典型。在拍摄《数学家华罗庚》时，他已是我国和世界上很有名望的科学家，在数学领域里，他是屈指可数的。因此作者费了一番功夫，既要分析他的个性、特点，又要考虑他当时的向往。从画面表现的效果看，有几点是甚为突出的：

（一）画面的处理是很朴实的。华罗庚是自学成才的，是通

实的。

（二）环境背景的选择。暗的背景给人以安静感、质朴感。人物以中景表现,他的双手动作稍向前倾,使吸烟的脸部相当突出。

（三）光线的选择。光线以侧光照明人物的脸部和双手，形成明暗对比，把科学家陷入沉思、聚精会神投入论证课题的形象，给予恰如其分的表现。为了加强人物与背景的空间深度，突出人物的轮廓及烟云的动感，作者又从主体人物的背后给予一轮廓光，使主体人物的头发、肩部和嘴上吐出烟云，形成亮的轮廓，而且使烟云在画面中袅袅升起，产生了动感。

由此看来作品既突出了人物的职业特征，又美化了画面，是一幅表现我国科学家的成功之作。

《炼钢能手李绍奎》　　田原 摄

炼钢工人在炼钢车间处于温度很高的劳动现场。这个现场亮度较弱。光线从窗外或门外投射过来，亮度也是极不均匀的，因而环境明暗反差很大，背景与炼钢炉口的亮度反差更为悬殊。炼钢工人就是处于明暗反差大、劳动强度大、活动范围大的高温劳动现场工作。就是这样的环境和职业特点，影响和促进人物性格的形成。《炼钢工人李绍奎》这幅作品，是作者根据炼钢车间的环境和炼钢能手李绍奎的气质，选择炉前的近景,把李绍奎在出钢间隙，汗流满脸，体力消耗很大、很累，但他为了国家多出钢、出好钢、虽苦尤荣的瞬间按下快门。在背景明暗反差多变，李绍奎动作多变之时，充分表现这位劳模好动的性格和心灵美。作品具有强大的感人魅力，把握住富于时代特征的、最崇高的、最神圣的感情经久不衰，惹人喜爱。这是根据职业特征和个人性格的不同而进行创作的典型例子。我们可以从上一幅《数学家华罗庚》安静、深沉的环境及华罗庚的职业和个人特点与《炼钢能手

《炼钢能手李绍奎》　　田原　摄

李绍奎》的影调反差强的环境、李绍奎的职业及个人特点，所进行的不同的人物造型处理中得到启示。

《我这一辈子》　　豆俊金 摄

作者豆俊金表现这幅肖像，从构思到构图，有他独特之处，画面表现很新颖，寓意性也很强。人们从画面里，看到一位老者的红袍几乎占了整个画面，只露出两只手指托着半露的银白色的头发；既看不到这位老者的脸，更看不到他的眼神。在光线的选择上却很讲究，选用了柔和的顶逆光，使红袍从上到下、从左到右，都处于类比色之中，既有色的亮暗对比，又有丰富的层次效果，产生了很强的立体感，又表现出红袍和银白头发的质感。人们从整个画面里人物、红袍和光线选择所产生的效果中，鲜明地、形象地感到，这老人是一位一心一意地、虔诚的宗教僧侣；

是一位为他所信奉的宗教勤勤恳恳地工作的老僧侣。这一独特表现，开拓了表现人像的新尝试，既从外形色彩、动作，烘托、刻画人物的职业特征，寓意人物的内在感情。

《戴夫》　　　　　　　　（联邦德国）盖尔特·罗曼 摄

这是一幅带有情节性的反映矿工生活的肖像作品。矿工每天都在地下采矿坑道劳动，见不到阳光，工作面很窄，劳动强度又大，条件是比较艰苦的。《戴夫》表现的是在坑道工作面，矿工劳动间隙喝水的近景。画面整个背景都是暗的，光线是以微弱的局部照明来塑造人物的脸部和手：喝水的白瓷杯最亮，其次是矿工炯炯有神的双眼，再次是拿杯的右手和头部戴的安全帽檐及矿灯的部分轮廓。作者就是在这样的条件下，把矿工的职业特征予

《戴夫》　　　　　　　　（联邦德国）盖尔特·罗曼 摄

以充分表现。画面属于低调，作者采用对角线构成的办法，强调矿工向右倾斜喝水的动作，表现得极其鲜明突出，给人们以如饥似渴的真情实感。整个画面的处理不落俗套，没有一点多余的痕迹，真实地表现了矿工在坑道劳动的现场。这幅佳作，是作者深入现场细心观察和选择，抓住环境和人物的特点，以娴熟的技术和造型技巧，运用恰如其分的影调对比手法，创造出矿工气质的成功之作。

（选自中华人民共和国第三届国际摄影艺术展览入选作品）

《鲁迅》　　沙飞 摄

“鲁迅是中国文化革命主将，他不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和伟大的革命家。鲁迅的骨头是最硬的，他没有丝毫的奴颜和媚骨，这是殖民地半殖民地人民最可宝贵的性格。鲁迅是在文化战线上，代表全民族的大多数，向着敌人冲锋陷阵的最正确、最勇敢、最坚决、最忠实、最热忱的空前的民族英雄”。“鲁迅的两句诗，‘横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛’。应该成为我们的座右铭”。以上是毛泽东同志在《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》中对鲁迅的高度评价。作品《鲁迅》的作者沙飞以生动感人的形象，体现了毛泽东同志对鲁迅先生的评价。沙飞在“九·一八”事变后，受到鲁迅等人作品革命思想的影响和启发，开始走上摄影道路，决心做一个前进的摄影记者。他先后拍摄了许多鲁迅活动的作品。“并于1936年展出30幅纪念鲁迅先生的作品”。其中《鲁迅》是他的代表作之一。他在室内利用自然光，将鲁迅先生关心青年进步、与青年亲切谈话时的伟大人格及其联系群众的作风，活灵活现地展示在观众面前，是现代摄影史上少有的珍品。

沙飞是开创中国人民革命事业的革命摄影家。1935年在上海

"黑白影社"，他运用摄影作为暴露现实的有力武器。1936、1937年，他在广州、桂林举办的影展，除了纪念鲁迅的作品外，其它作品均为揭露敌人侵略中国暴行和中国人民大众生活疾苦的镜头，有着号召人们认识自己的处境、增强民族责任感的作用，受到社会各界的赞誉。1937年，沙飞在山西省五台县参加八路军，是最早到敌后的几个文化人之一。同年担任晋察冀军区政治部宣传部第一任编辑科长兼《抗敌报》社副主任。1939年新闻摄影科建立，他任科长。1942年他提议创办《晋察冀画报时事专刊》并兼任画报社主任。他是主任，又是画报记者、编辑、校对、设备采购员、指挥、保管和保卫。同年加入中国共产党。第一期专刊出版，主要是沙飞的作品，画报发到解放区和敌占区的大城市，影响很大。沙飞很注意培养人才，着重在军区培养队伍，1940—1946年，他和石少华等一起办了八期摄影训练队，随之派人到各军区建立分社。他是开创中国人民革命摄影事业的摄影革命家。

《主人》　　田捷民 摄

画面表现凉山彝族老汉与天斗、与地斗，改造自然、改造过去的凉山，建设新凉山的雄姿。

画面构图与拍摄高度。《主人》的作者采用特写镜头和仰角拍摄，恰当地表现这位有威望的凉山主人，处在高原地区，身披"毛毡"向大自然搏斗的粗犷、强悍、坚韧不屈的特点。给读者非常深刻的印象：这是当今凉山的主人的性格。

作者对《主人》的光线选择上，充分体现了"主人"的风度。作者采用了较高、较强的侧光，形成了反差较大的影调对比，刻画了凉山老人经历的历史苦难在脸部留下深陷的皱纹和今天做了凉山主人的坚强气质，以及如何改变贫穷面貌而思虑的复

《主人》　　田捷民 摄

杂神态。背景的选择也是运用上亮下暗的影调对比，使人物有拔地而起的寓意效果。总之，作者用黑白片对画面的造型构思和产生的造型效果是很纯朴的。他抓住了主人的特点，既表现了旧社会凉山给老人留下磨难的痕迹，更表现了今天凉山主人的时代风貌。且看作者田捷民对《主人》拍摄的设想、造型处理和技术处理，他说：“1983年3月我去四川省凉山自治州高觉县进行创作。这里地处高原，自然条件艰苦。特别是奴隶社会留下的原始环境，给这里的彝族同胞带来很大的磨难。但今天他们一直以主人翁的姿态同大自然进行着顽强的搏斗，使人感觉到这里有着一种强悍粗犷的生命，尤其是彝族同胞身披毛毯，威风凛凛地行走在高原的雄姿，真有当今凉山人的风采。那种由过去的奴隶变为今天的主人的自豪感给我们强烈的感受，激发起我努力反映他们精神、性格、情感的愿望。我拍的是一位具有威望的彝族老人，为

了给人以强烈的‘主人’的印象，我选取的拍摄角度较低，以表现人物的脸部表情，表现老人对过去经历的回忆和对未来的怀想。用单镜头反光相机，定21度上海牌胶卷，光圈f11～16，速度1/125秒。”

我感到这个生动的主人形象，基本上体现了作者的设计和愿望。有一点美中不足之处，是由于高侧逆光，双眼因缺少光照而缺乏闪闪的眼神，但仍不失为时代的佳作。

【思考题】

评论人像作品，为什么要强调“以形写神、神形兼备”？

彩 图

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝北京电影学院图片摄影专业系列教材　摄影作品研究
作者＝ＢＥＸＰ
页数＝１７３
下载位置＝ｈｔｔｐ：／／ｂｏｏｋ３．ｓｓｒｅａｄｅｒ．ｃｏｍ．ｃｎ／ｄｉｓｋｄｍ／ｄｍ２１／０５／！０００01．ｐｄｇ

目　录

第一章　什么是专题摄影

第二章　专题摄影的历史渊源与发展

第一节　专题摄影的初级阶段 …… 7
第二节　专题摄影的发展阶段 …… 11

第三章　专题摄影的选题与计划

第一节　专题摄影的选题 …… 23
　一、新 …… 24
　二、深 …… 27
　三、活 …… 30
　四、美 …… 35
第二节　专题摄影的选题计划 …… 37

第四章　专题摄影的构思与实践

第一节　专题摄影的构思 …… 42
　一、选题阶段的构思 …… 42

二、实践阶段的构思 …… 46
第二节　专题摄影的实践 …… 48
一、采访 …… 48
二、拍照 …… 56
三、撰文 …… 59
四、“过电影” …… 60

第五章　专题摄影的体裁与分类

第一节　专题摄影的体裁结构 …… 63
第二节　专题摄影的体裁与分类 …… 65
一、按材料分类 …… 66
二、按题材内容分类 …… 75
三、按构成形式分类 …… 79

第六章　专题摄影的表现手法

第一节　叙述方式的多样手法 …… 90
一、直叙法 …… 91
二、倒叙法 …… 91
三、对比法 …… 93
四、追踪法 …… 94
第二节　图文配合的特殊手法 …… 101
一、无文章、无照片说明的专题手法 …… 101
二、图片配诗的专题手法 …… 105
三、连环式图片专题手法 …… 108

第三节　刊登时的各种手法 …………………………… 109
一、呼应的手法 …………………………………………… 110
二、专辑的手法 …………………………………………… 112
三、连载的手法 …………………………………………… 119

第七章　专题摄影的编辑工作

第一节　专题摄影编辑工作的程序和内容 ……… 124
一、提出选题和制定选题计划 ………………………… 125
二、采取措施，使选题计划付诸实施 ……………… 125
三、审阅稿件，筛选照片，编排专题摄影照片
结构 ……………………………………………………… 127
第二节　专题摄影的文章 ………………………………… 130
一、短小 ……………………………………………………… 131
二、有情 ……………………………………………………… 133
三、新奇 ……………………………………………………… 135
第三节　专题摄影的照片说明 ……………………… 137
第四节　专题摄影的标题制作与推敲 …………… 143

第八章　专题摄影的版面设计

第一节　专题摄影的版面设计 ………………………… 154
一、专题摄影版面设计的内容与形式 ……………… 155
二、专题摄影版面设计的过程 ………………………… 156
三、专题摄影版面设计的举例分析 ………………… 159
第二节　专题摄影版面设计的风格 ………………… 167

第三节　画报的总体设计与封面设计 …………………… 173
一、画报专题摄影作品的排列顺序 …………………… 173
二、画报的封面设计 …………………………………… 175

第一章　什么是专题摄影

本章提要：本章主要讲述专题摄影的定义、特点与专长。

专题摄影，亦称作专题照片、成组照片（组照）或系列照片，是摄影艺术的一种形式。专题摄影是通过多幅照片来集中地阐述一个主题，从而能够比较全面地、概括地、深入地反映出事物的发展进程和结果，能够细致、深刻地刻画人物的精神面貌。它是画报、报纸和杂志甚而电视、电影中经常采用的一种形式，简称“专题”。专题中的每一幅照片，既要能独立地说明一个问题，或是说明问题的某一个方面、某一情节，又要能和整组照片相互联系，彼此呼应，集中构成具有连贯性和逻辑性的整体。

专题摄影的最大特点就是它用多幅成组照片表现一个主题（按荷兰举办的世界新闻摄影比赛规定，系列照片应是两张以上的成组照片）。首先，专题摄影较之单幅照片更有可能从多角度、多侧面、多瞬间的反映事物的发展过程或人物的精神面貌，它比单幅照片的单一瞬间（即使是典型瞬间）表现得更为全面和深入。其次，专题摄影中的每一张照片，都不是素材的堆砌和资料的汇编，而是经过仔细推敲，精心选择出来的那些能够独立地说明一个问题，或是能表达事物发展的一个过程，或是纯表现事件、人物活动中的一个重要情节的精彩照片。它们在同一主题思想的统帅下，

各司其职，各尽其能，相互联系，彼此呼应，共同表达着事物发展的连贯性、深刻性和逻辑性；共同刻画着有血有肉的丰满的人物形象。

一般单幅肖像照片对一个人物的刻画，只能局限在这幅画面中。而专题摄影则可以用多幅照片多角度地来表现人物的精神和气质。在专题摄影中，人物肖像往往不是孤立的一幅，而是多幅图片围绕既定的人物去表现。它可以是有欣赏价值的艺术品，但它更重要的是众多图片中的一个环节，或者说它可以在整组材料中为表现人物的典型起到一定的作用。如 1987 年第 6 期《中国》画报报道的《女排名将梁艳》专题（见图 1），共 4 幅图片，表现她参加比赛、练功和社会活动，其中一幅头像最为精彩，充分表现了一位年轻姑娘朝气蓬勃的优美形象。作为肖像，它可以用于展览，或作为刊物的封面，都可以独立存在，并成为一幅较好的

图 1.《女排名将梁艳》

作品。但在专题中，它只是众多图片中的一员，是整个专题的一个环节。也即是说它除了说明本人形象之外，还要和其他图片联系起来，共同说明梁艳不仅是一名女排球运动员，而且还是一位英勇善战的、立过多次功勋的名将。

专题摄影的题材大多是现实生活的真实形象记录，属于写实摄影范畴，具有较强的新闻摄影特征。摄影家“每当发生一次社会事件，他们都以目击者的身份，发挥惊人的强大力量，不管我们是否喜好，就把世界一员的战争与生命、希望与绝望、人性与非人性，通过据实报道给我们”（《世界摄影史》艺术图书公司出版 中国摄影出版社影印）。但是，由于专题摄影用于画报或期刊报道时，受到印刷、出版周期的限制，其新闻的时效性不如电视和日报等媒体及时，往往使新闻变成了旧闻。因此，画报、期刊的专题摄影都尽量扬长避短，充分发挥专题摄影的长处，更加注意追求专题摄影的新闻事新性和专题的完整性、深刻性以及一定的艺术性效果。请看美国记者珍妮特·诺特拍摄的《“挑战者”号爆炸》系列新闻照片（见图 2）。作为新闻事件本身，可用几十字概括报道“1986 年×月×日×时，美国发射的‘挑战者’号航天飞机升空后 73 秒钟发生爆炸，机上×名宇航员全部遇难。”顶多再加九个字：“爆炸原因正在调查中。”如果用单幅新闻照片报道，那么，用一张爆炸时的照片，配以上述文字足矣。而珍妮特·诺特的《“挑战者”号爆炸》系列照片，选用了①女教师麦考利夫与其他宇航员一起步入座舱；②航天飞机升空；③“挑战者”号升空 73 秒后爆炸跌落；④麦考利夫的父、母、弟、妹惊惧不已；⑤麦考利夫的同事悲痛万分；⑥她的学生不愿相信悲剧真的发生。这六幅照片组成的摄影专题，报道的无疑是一条震动全球的新闻，所以，它获得了在荷兰阿姆斯特丹举行的世界新闻摄影比赛 1986 年突发新闻系列照片一等奖。问题不仅仅在于作者成功地报道了

这一“爆炸性”的新闻本身，而且在于成功地发挥了专题摄影之优势和专长，从全新的角度和多侧面瞬间，展示了这一悲剧的主题效果。很显然，作者是以宇航员中的女教师麦考利夫为重点人物进行报道的，由于性别和职业的关系，女教师作为宇航员无疑是最引人注目的典型人物。当她笑容可掬、步伐矫健地和其宇航员一起步入座舱时，人们不禁对她肃然起敬，寄托着多多的祝愿与企盼；但是，随着航天飞机的升空，仅仅73秒的转瞬之间，一声巨响，一团火光，不幸的悲剧发生了！在这一刹那间，观众们的情绪和心理将是多大的转折和震撼？作者选择了与主人翁女教师最有紧密联系的三组人物照片：麦考利夫的父、母、弟、妹惊惧不已，她的同事悲痛万分和她的学生不愿相信悲剧真的发生——这又是典型的选择。所以，这组专题的成功之处就在于，作者善于选择典型人物、典型瞬间和典型情节，使每幅照片紧密联系，环环扣紧，构成了一个完整的整体，连贯流畅地叙述了一个悲痛的事件，形象生动，情节丰富，感情真挚，扣人心弦，使观者无不为之震撼。这些，都是单幅照片和文字报道所不可比拟的。

专题摄影一般要经过两个步骤来完成：第一步是进行现场采访与拍照，以获得专题的素材（包括文字材料和照片）；第二步是对素材进行筛选、加工、整理和编辑工作。即从已有素材中选出能生动反映事物本质、发展过程和典型情节的若干张照片，并根据需要配以文章和说明文字，形成一个完整的专题，以供参展和刊用。关于专题摄影的拍摄和编辑工作，我们将在后面专门讨论。

【思考题】

1. 什么是专题摄影？

2. 专题摄影有哪些特点和长处?

【实习作业】

1. 广泛阅读画报、期刊和报纸上发表的专题摄影作品，加深对专题摄影定义的理解。

2. 选择你认为是成功之作的专题摄影作品进行剖析，指出专题摄影的特点与长处，写出心得体会。

第二章　专题摄影的历史渊源和发展

本章提要：本章通过大量中外资料论述专题摄影的起源、初级阶段和发展阶段，介绍世界上最早的专题摄影采访和以刊登专题摄影为主的中外有影响的画报的创建与宗旨，以及近年来国内外专题摄影的变化与发展。

第一节　专题摄影的初级阶段

专题摄影的历史渊源，可以追溯到发明摄影术之后的最初几年。当然，那时的“专题摄影”尚不具备今天我们所要求专题摄影的全部条件，但它们已经具有专题摄影的因素和某些方面的特征，因此，可以视为是专题摄影的渊源。

据史料记载：伦敦科学博物馆里，收藏着英国人用银版法拍摄的照片158幅，题材内容全都是1840～1841年间意大利的建筑和风光，大部分出自语言学家兼数学家埃利斯博士之手。从“用多幅照片表现同一题材”这一专题摄影的特征来看，这些照片堪称是最早的意大利风物专题摄影素材。

1842年5月5日至8日，德国汉堡发生了一连四天的大火灾，当时正在合作开照相馆的人像摄影师比欧乌和史特尔兹纳二

人，拍摄了很多这场火灾遗迹的记录照片，可以说是世界上最早的记录历史事件的专题摄影照片了。可惜这些照片只剩一幅留传于世间。

1851～1854 年，英国的水晶宫在悉丹翰重建时，摄影家 P·德拉莫特用 160 幅照片，记录下这项建筑工程的全过程，可以说是早期的具有连贯性、完整性的大型建筑工程专题摄影。

1856 年，定居在马德里的英国摄影家库利佛德出版了一本摄影集，集中的 50 幅照片全部是以马德里近郊 18 世纪建造的卡布里乔宫殿的夏景为题材，可谓是一部特色突出的建筑风光专题摄影集。

1853 年，设计家兼画家德拉摩特围绕着伦敦郊外塞登公爵的克里斯塔宫扩建工程，进行两年时间的拍照，拍摄了全套扩建工程和包括维多利亚女王亲临落成大典的很多照片。1855 年，他遴选 160 幅照片出版了两本扩建工程的专题摄影集。

1854 年，画家兼摄影家巴尔杜接受法国政府委托，拍摄下有

图 3 谢夫勒尔百岁诞辰。

关罗浮宫博物馆新增的袖廊部分的精细照片1500多幅，堪称为早期连环专题摄影成功之作。

1857年，法国教员查尔尼，只因受了史提凡1843年拍摄的一幅《尤加半岛》照片的刺激，便到墨西哥的尤加半岛内陆进行了二年的考察，历尽艰难险阻，于1860年将反映尤加半岛的25幅照片刊行在《墨西哥摄影集》。

1886年8月31日，法国摄影家纳达尔父子摄影访问伟大化学家谢夫勒尔百岁诞辰时，由纳达尔与百岁老翁谈论养生之道，纳达尔的儿子便将百岁老翁谈笑风生的表情收入镜头。这次摄影访问，有13张照片用网版在报纸上发表，并用速记下来的谢夫勒尔的谈话作说明。不难看出，当时的这种“摄影访问”，从采访、拍照到作品的发表形式，都已相当程度地具备了专题摄影的特征。

……

早期的这些“专题摄影”，可谓是专题摄影形成过程中的初级形式，初步具有专题摄影的特点，甚至仅仅是具备“用多幅照片表达同一题材，阐述同一主题”这样一种最基本的特征。但是，即使如此，这些由多幅照片来反映同一事物发展过程的组照，从一开始就显示了它的长处和优势，发挥出巨大的影响作用。

关于战争的专题摄影，从1846～1848年的美墨战争开始就已经有过摄影记录。至1855年克里米亚战争时期，摄影师芬顿和他的助手驾着满载摄影器材和暗房的大马车赶赴战场，历时三个月，拍下了360张照片。虽然由于感光材料所限而未能拍下战场的动态场面，但仍然得到了人们的赞赏。到美国南北战争期间，人像摄影大业主布雷迪竟然放下生意经营，组织并指挥由19人组成的“战地摄影队”，拍摄下几乎包括这场战争所有场面的7000多幅照片。纽约《时报》评论惊呼：“布雷迪先生给我们带回来的，是战场上的残酷的现实。他好像是把战士的尸体带回来，放在我们的

图 4. 马在奔跑中的马腿动作

家门口和马路上一样。"

1870 年和 1877 年，美国西部著名摄影家杰克逊曾 8 次随政府的地理勘探队去进行勘探摄影，拍下了大量的风光照片。政府议员们曾根据他在偏僻的黄石地区拍摄的优美风光照片，决定将那里开辟为美国第一个国家公园；政府为表彰他的功劳，还把西部的一个峡谷和一个湖泊命名为"杰克逊峡谷"和"杰克逊湖"。

1878～1879 的两年间，美国加州的迈布里奇用 12 台乃至 24 台相机，拍下了一套用人的肉眼无法辨别的跑马动作专题照片，清晰地说明了马在奔跑时马腿的动作，不仅使过去反对他的学说的人们折服，而且为科学研究提供了珍贵的资料。

如果说用两张照片表现同一个人物即是专题的话，那么，英

国著名社会慈善家巴纳多博士便是这种"小专题"的摄影家。1870年，巴纳多在伦敦东区的贫民集居区里办了一个"赤贫孩子之家"，专门收养社会上的流浪儿。来这里的孩子都要照上两张照片：一张是刚来时穿着破旧的衣服，另一张是离开时穿着整洁的衣服。两张照片，鲜明对比，组成一个"小专题"。巴纳多博士就是靠出售这种小专题照片，来唤起社会人们的同情心，解决这些赤贫孩子们的吃、穿、住问题。

美国纽约《民报》记者里斯从1887～1892年间，曾多次呼吁社会关心贫民窟里的贫民生活问题，但人们总以为他言过其实而不肯相信。后来，他用照相机把贫民窟里拥挤、阴暗、潮湿等恶劣生活状况拍成系列照片，并利用这些照片进行讲演和配合这些照片出书宣传，结果，他终于唤起了纽约市民的良心并感动了州长罗斯福，最后彻底解决了贫民窟的问题。

美国另一位社会学家海因，为解决美国的移民和童工问题，从20世纪初开始深入移民集中的埃利斯岛，进行了先后达五年时间的拍照，拍下了揭露那里的"血汗工厂"和贫民窟等200多幅系列照片，形成一套完整的有关移民问题的专题资料。他还多次横跨美洲大陆，深入到工厂、煤矿和种植园，拍摄了大量关于童工苦难生活的系列照片，向全社会呼吁，最后终于使议会通过了《儿童劳动法》，废止了童工制度。

第二节　专题摄影的发展阶段

到了20世纪初叶，随着摄影器材、技术和感光材料的改进，特别是印刷技术的进步，以及新闻摄影的崛起，专题摄影进入了一个新的发展阶段。这个阶段的主要特点是：由于印刷网版的出

现，专题摄影被广泛用于报纸和刊物上，特别是成为印制精良的各类画报的主要报道形式；由于快速感光材料、照明灯具和小型相机的出现，专题摄影从多以静止的场面而转向能快速、连续的拍摄一切活动着的人物的场景，因而能及时、全面地记录社会上所发生的一切重大事件；由于报刊和画报办刊宗旨的要求，专题摄影在内容结构和形式安排上日臻完善，逐步形成了专题摄影具有自身特点的一种新的摄影艺术形式。

据国外的资料记载，最先使用网点影调法在报纸上发表照片的是英国的《每日镜报》。它于1904年5月，在头版上刊登出6幅排列整齐的照片，并附有简要说明。1917年4月，还刊登了俄国二月革命的专题报道。

国外画报的专题摄影报道，几乎都以德国的《慕尼黑画报》为滥觞，这大概是因为《慕尼黑画报》总编洛伦特，于1928年提出了关于画报专题摄影的报道原则在世界各国产生的巨大影响作用

图5. 英国《每日镜报》关于俄国二月革命的摄影报道

所致。洛伦特指出：摄影记者应真实地记录所发生的事情，而不应该有意识地安排某个镜头；画报上的专题应组织得有故事性，有头、有尾、有时间地点与经过，用一系列照片描述一个中心主题，而不要使人看起来是拼凑起来的一堆照片。他坚决拒绝采用任何摆拍的照片，他还亲自负责编排画报的版面，安排照片的尺寸大小与基调，并设计封面。洛伦特堪称是画报专题摄影报道和图片编辑的先驱。他的理论主张与报道风格，对法国的《观察》画报、英国的《图片邮报》和后来美国的《生活》画报，都产生过巨大的影响。

但从时间顺序来看，先于《慕尼黑画报》而出版的画报，在国内外均不乏其例。

我国 1912 年在香港创刊的《真相画报》，就是其中一例。它是一本以摄影为主的画报，包括时事新闻摄影、重大事件摄影、风景名胜摄影和人物专题摄影等，具有“无微不显，无幽不著”之长，故称《真相画报》。它为旬刊，每期都有与时局形势紧密相关的专题照片刊出。特别是在第八期上关于飞行家冯如的专题报道，堪称是我国画报中时间较早，内容与形式都较完备的专题摄影作品。这组专题照片，既有冯如的肖像特写，又有他的飞机制

图6 《良友》画报第 10 期“孙中山先生纪念特刊”封面

造厂、他驾驶过的飞机以及他以身殉职后广东全省陆军召开追悼大会、群众悼念他的中景和全景照片，完整连贯地介绍了飞行家冯如的事迹和悼念活动。

1926年7月创刊于上海的《良友》画报（见彩图1），是我国较早的一本以新闻摄影为主的大型画报。它开本大，篇幅多，印刷精良，销量可观，是当时国内具有很大影响的画报。它在第10期上，以200多幅照片的巨大篇幅，组成“孙中山先生纪念特刊”的大型专题摄影报道，形象地展现孙中山一生的革命活动，热情地赞颂伟大的革命先行者“旷代俊杰，丰功伟业，震烁千古”。

日本的《朝日画报》和《每日画报》（见彩图2）创刊的时间也比较早，大约在1922～1923年，也是以摄影图片为主的刊物。

深受洛伦特影响的法国《观察》画报，是由编辑兼记者、出版人和设计家沃格尔1928年创办的德国第一家现代摄影画报；英国的《图片邮报》则是希特勒上台后，洛伦特被迫移居英国，于1938年创办的。

我国读者所熟悉的《苏联》画报，是由高尔基于1930年创办的《苏联建设》画报，到1950年改名而来的。初期这个画报的宗旨是“照片应该系统地、经常地为建设服务。”《苏联》画报作为对外宣传的大型刊物，坚持用摄影反映苏联的建设成就，体现社会主义制度的优越性，对第二次世界大战之后的社会主义国家（其中包括我国）的画报模式影响

图7　《苏联》画报封面

很大。

1936年美国《生活》(LIFE)画报创刊。它是美国第一家全用照片的画报，不仅盖过此前美国的若干杂志和报纸，而且成了全球性的画报，在国际上具有相当大的影响。创办人卢斯阐述《生活》画报的宗旨："看生活，看世界，目击大事；看穷人的面孔和傲慢人的姿态；看奇怪的事——机器、军队、群众、森林中和月球上的阴影；看人类的作业——他们所绘制的图画、建立的高楼和发现的新趣；看千里之外的事、墙角后和私室中的事、要接近却又有危险的事；男人喜欢的女人和许多的儿童；看，赏心乐事地看、惊愕赞叹地看，从看中受到教益。"显然，他非常强调画报是给人看的，即强调画报应当用视觉形象的语言来"讲话"。所以，他要求编辑"登大幅图片，漂亮的图片，来自世界各国的图片，使人感兴趣的人物的图片。"为了取得杰出的图片，《生活》画报不惜代价和工本，将几十名摄影记者长期派往世界各地和战场上，有的因此而负伤和染病。他们的付出换来了巨大的成功，《生活》创刊号印刷25万册，头一天就销售一空，它受到人们欢迎的程度，由此可见一斑。

图8 美国《生活》画报创刊号封面

我国自1937年抗日战争开始后，在中国共产党领导下的八路军、新四军创建的各抗日根据地，在极端艰苦的条件下，坚持一面进行武装斗争，一面创办画报，以摄影为武器，揭露日本侵略者的暴行，记录根据地军民英勇战斗的事绩，起到"团结人民，教

育人民，打击敌人，消灭敌人”的作用。其中影响最大的是1942年7月创刊的《晋察冀画报》。它在晋察冀军区司令员聂荣臻的关怀下，在著名摄影家沙飞、罗光达等组织领导下，在日寇严密封锁、频繁“扫荡”，物质条件极端贫乏的小山沟里，出版了以新闻摄影为主的大型综合性画报，被中外人士称做“奇迹”。由晋察冀军区政治部出版的这本画报，明确表明它的宗旨：“应该是把边区抗日军民的英勇斗争、光辉事迹反映出来，以鼓舞人民更勇敢的斗争。我们的画报不仅要面向边区，面向群众，而且要面向全国，面向全世界。”创刊号刊登照片150多幅，专题摄影达26组之多：在“坚持华北敌后抗战保卫晋察冀边区的八路军”专栏下，计有《抗日根据地在炮火中长成》、《百团大战》、《胜利品》、《检阅》、《战士生活剪影》、《血肉相关/边区人民与子弟兵》、《优待俘虏》、

图9 《晋察冀画报》创刊号中的一个版面

《敌伪归诚》和《将军与幼儿》(即聂荣臻将军把被日军遗弃的日本小姑娘兴子送还日军的故事)等摄影专题;在“一千五百万人民在战斗中生活,在战斗中锻炼”专栏下,计有《广大强壮的人民武装》、《神出鬼没/群众游击战》、《边区人民踊跃参加志愿义务兵》和《参战图》等摄影专题;在“团结、抗战、民主”专栏下,计有《在混乱与危难中创立起的抗日民主政权》、《民主政治》、《双十纲领》和《抗日战争的伟大动力》等摄影专题;在“生产进行曲”专栏下,计有《生产进行曲》和《春耕秋收》等摄影专题;在“新民主主义的文化运动”专栏下,计有《艺术》、《学校教育》、《社会教育》和《出版事业》等专题摄影;此外还有反映外国友好人士到边区访问的《千山万水来访边区》和《纪念国际反法西斯伟大战友诺尔曼·白求恩博士》、《烈士之血,革

图10 《华东画报》第47期

命之花》、《血的控诉》、《在华日人反战同盟晋察冀支部与华北朝鲜青年联合会晋察冀分会活动特辑》等摄影专题报道（见彩图3）。

《晋察冀画报》开创了中国新闻摄影新纪元。在它的带动下，其他解放区也陆续出版以摄影为主的画报。如华东地区出版的《山东画报》（后改名为《华东画报》）、《山东画报——胶东渤海分版》和冀热辽地区出版的《冀热辽画报》等。

1945年日寇投降，中国人民抗日战争取得胜利。但是，由于国民党反动派挑起内战，中国共产党领导全国人民开始了第三次国内革命战争。在三年解放战争时期，原来各解放区的摄影画报，由于摄影记者力量和编辑人员有所加强，物质条件也相对有所改善，在继续发挥着配合形势进行宣传与鼓动作用；由于战争形势发展和部队调动等原因，根据形势需要，还有一些新画报创刊，其中《东北画报》为创刊时间较早，出刊时期较长而又很有特色和影响的一种（见彩图4）。

《东北画报》是1945年日寇投降后不久，由罗光达同志率原冀热辽画报社的记者、编辑在沈阳创办的，由于国民党军大肆进犯东北，《东北画报》建社不久便奉命撤离沈阳，经本溪、通化、长春、哈尔滨，一直转移到黑龙江省东北角的佳木斯。在转移期间，画报社用近百辆大车运载画报的制版、印刷器材，以自建的警备队与敌机和土匪作斗争，沿途坚持出版《东北画报》。1945年12月于本溪出版创刊号，1～4期均为8开本大型摄影为主的画报，自第5期改为16开本，之后又几经改变开本，至1955年6月（改为《辽宁画报》之前）共出版144期。《东北画报》从创刊开始，便以专题摄影形式随时报道东北解放战争的战局形势，成为形象记录东北军民解放战争战斗历程的历史画卷。1949年东北全境解放后，随着党的工作中心的转移，画报也由反映战争转向反

映恢复与发展生产建设方面上来，又成为反映东北地区进行大规模经济建设的一面镜子。在1951年1月出版的第81期《东北画报》上，曾采用大量从朝鲜战场拍摄的现场照片，编为《正义战胜钢铁》等10余组专题，系统地揭露了美帝国主义发动侵朝战争所犯下的滔天罪行，反映了中朝两国军民并肩战斗，戳穿美帝纸老虎的真面目。画报出版后受到上级机关和周恩来总理的重视，通知画报社马上加印，在世界和平大会上散发给与会的各国代表。

1949年中华人民共和国成立之后，新中国第一本大型摄影画报《人民画报》（彩图5）于1950年7月创刊。《人民画报》以对外宣传为主，有英、法、俄、德等外文版和少数民族文版，最多时达22种文版。外文版用《中国》为画报刊名，发行到世界180多个国家和地区。《人民画报》的宗旨是：以生动的图片，简洁的文字，向国外读者介绍新中国，以增进各国人民对中国的了解和友谊。1951年2月，中国人民解放军总政治部出版的《解放军画报》是以为连队服务，为战士服务，对部队内部进行教育，对外宣传人民军队为特点的大型摄影画报。1955年2月，《民族画报》创刊，这是一本以国内各民族特别是各少数民族读者为对象的大型摄影画报。同时，全国各省也都陆续出版了地方性大型摄影画报。所以，新中国成立后的十年间，是我国摄影画报澎湃发展时

图11 《民族画报》1996年第1期封面

期。中央和地方的各种画报，都以专题摄影为主要形式，形象地展示了新中国建立后翻天覆地的变化和日新月异的发展，形成了一支具有强大生命力的摄影图片艺术宣传大军。

我国的专题摄影事业，曾于60年代国民经济暂时困难时期和“文化大革命”十年浩劫期间遭到挫折，曾在极“左”路线束缚下出现过僵化、窒息、徘徊不前的局面。

1978年，党的十一届三中全会确立的“解放思想，实事求是，团结一致向前看”的指导方针，使我国的摄影事业和其他各项事业一样获得了新生，专题摄影跨进了一个更新的发展阶段。这个阶段的特点，远远不禁限于恢复了一批停刊的画报和新创办了许多摄影刊物而使专题摄影重新发挥作用，更重要的乃是在改革开放的大潮之中，使人们眼界开阔，思想解放，观念转变，开始重新思考、评价和探讨专题摄影的价值取向问题。诸如：

——照相机的大普及使摄影已不再为专业记者所独有；许多成功之作出自业余摄影爱好者之手；一代青年摄影者脱颖而出，开始向传统、禁忌区发出挑战……

——电视机、录放像机的大普及改变了我国人们对视觉形象的欣赏习惯和要求水准；摄影作品的形象作用在被重新认识和评价，报刊、画报面临着严峻的挑战和考验；专题摄影不再仅仅是摄影画报所专有的主要报道形式，以文字为主的报纸已将摄影照片从“配角”的地位晋升为与文字并重的一翼……

——频频的摄影大展，有口皆“杯”（碑）的摄影大赛在国内外接踵不断，为专题摄影开辟了新的用武之地；许多好作品层出不穷，并且产生了较报纸和画报报道更大的影响。解海龙历时五年，从16个省、区拍摄的边远农村失学儿童的专题系列照片展出后，立刻引起社会各界人士的关注：半年后收到捐款就达1亿元；有的人不知道向哪里捐款，索性把钱放在了展厅的地上；“1+1”、

“手拉手”的帮助失学儿童活动已形成声势浩大的“希望工程”，很快遍及全国……

——国门打开了，透进了新鲜空气：1988年“荷赛”组织的“世界新闻摄影展览（荷兰世界新闻摄影比赛30年精萃）”在我国十城市巡回展出之后，使我国摄影界同仁开始反思乃至于检讨，刺激着我国有志者奋起直追，开始朝着更高的顶峰登攀……

这个阶段刚刚开端，更多的特点还将在我们的眼前不断地展现出来……

这一阶段外国的画报情况如何？美国的《生活》画报的境遇很能说明问题。这家被称为具有世界影响的大型摄影画报，也不得不于1972年12月28日宣布停刊。停刊的原因是自1965年以后，电视狂潮的冲击使画报的广告来源锐减，终于支持不下了。原来外国的画报，其主要资金来源在于刊登摄影广告。《生活》画报在60年代上半期的鼎盛阶段，其摄影广告在画报上所占篇幅在一半乃至三分之二以上，所以《生活》画报所占有的广告费收入是全美国投入杂志广告费用的14%。那时的《生活》画报深入到美国的各个家庭，订户最多时达860万份。《生活》画报被迫停刊6年之后，到1978年10月又重新恢复出版了。复刊的一个重要原因在于电视狂潮的浪头已过，人们逐渐发现，电视图像取代不了照片形象，照片的固定形象比一闪而过的电视图像更能给人以深刻的印象。《生活》画报在复刊词中写道：“现代读者，不要说比60年代，就是比70年代初期已大不一样了：他们每天受到通讯卫星上传来的电视画面彩色图像的‘轰击’，变得非常老练了；看到的事事物物，一切都习以为常，毫不觉得惊奇。”“面对这一变化，该怎么办？”“一句话，还是有赖于‘图片魅力’。图片的威力，就在使人惊奇，使人受教育，使人喜欢、感动、久久难忘……必须

提供比见到的景象更多的东西，必须是人们要看的、美丽的、能吸引人和留下深刻印象的。”复刊后的《生活》画报变为月刊，不再完全依赖广告商，但大幅度提高了售价。

【思考题】

1. 为什么研究专题摄影的渊源与发展会与摄影画报发展史联系在一起？它们之间存在着什么联系？

2. 中国最早出版的摄影画报有哪些？抗日战争、解放战争和建国初期的代表性画报有哪些？它们各有什么特点？

3. 外国早期出版的具有较大影响的画报有哪些？它们的宗旨和特点是什么？

【实习作业】

1. 阅读与比较

①阅读国内画报，注意它们在专题摄影报道方面的特点与风格；

②阅读国外画报，研究它们在专题摄影报道方面的特点与风格；

③比较中、外画报在专题摄影报道上的异同，写出心得体会笔记。

2. 在上述“阅读与比较”基础上，再博览国内外的摄影画报、期刊和报纸上有关专题摄影的论述，结合本章教材内容，试写一篇《专题摄影的过去和现在》的论文，论述专题摄影的新发展。

第三章　专题摄影的选题与计划

本章提要：选题作为专题摄影创作的第一步，是专题摄影的生命线。本章论述选题与选题计划的作用，重点论述选题“深”、“新”、“活”、“美”四个标准，以及制定选题计划的依据条件和选题来源。

第一节　专题摄影的选题

在画报社之类经常搞专题摄影的单位里，常能听到编辑、记者们在议论着如何“想选题”、“找选题”、“跑选题”。更有甚者，有的记者苦于没选题，声称宁肯出钱“买选题”！可见选题对他们是何等重要。

何为选题？选题是编辑、记者，或作者初步拟定的准备采访、拍摄或撰写的题材计划。题材是文艺作品的内容要素之一，即指作品中具体反映的、体现主题思想的一定的生活事件和现象。艺术创作，无论文学、戏剧、音乐、美术、电影等等，其作者都要首先经过选题过程，以选取适于本艺术形式表现的，能体现一定主题思想的材料作题材。“万事开头难”。选题是艺术创作的第一步，这一步走得好，选题对路，创作将会顺利进展；选题失当，创

作将多有坎坷，往往是事倍功半，甚至会半途而废。

摄影也是如此。虽然摄影发展至今，由于技术和器材的进步，人们已经称它达到了“无所不至，无所不包”的地步，但是，大千世界，繁杂纷芸，摄影究竟选取什么为题材——即“照什么”？即使是专门抓取典型瞬间的独幅新闻摄影和艺术摄影，也都是要经过作者事先精心构思与选择，然后才能抓到能充分反映对象本质特征和能表达一定主题的题材。而专题摄影，由于它具有连贯性与完整性的特点，与其他体裁的摄影在选题要求上既有共性、又有特殊性。摄影大都是在现场进行拍摄那些正在发生中的事件，而对于已经发生过的事件则往往无能为力。专题摄影除了这一共性之外，还必须预见事物发展的前景乃至于结局，以便预测能否构成一组有头、有尾、有经过的完整题材的可能性；对于那些“到此为止”、再无发展余地的事物，专题作者也不得不“就此而止”了，因为它不适于作为专题摄影的选题要求。所以，专题摄影的选题，一个先决条件，是要从正在发生与发展的事物中选取。那种对“事过境迁”的事件进行“摆布”、“导演”，重来一遍搞“补拍”的做法，是专题摄影所不允许的，因为这种做法严重违背了写实摄影的真实性原则。

人们在长期的专题摄影实践中，经过不断探索，逐步总结出对专题摄影选题的要求标准，概括归纳为“新”、“深”、“活”、“美”四个字。

一、新

新，指的是选题内容新。新闻摄影讲究“求新”，反映新近发生的有意义的事，它以时效性与事新性并重。专题摄影由于主要靠画报等期刊为传播媒体，其时效性因周期长而大为逊色，所以，它的选题求新主要是靠事新性取胜。为什么画报上刊登的专题有

时会被日报所转载呢？奥妙就在于画报专题的选题内容是鲜为人知的新事。所谓“新事”，它们的共性特点都是具有浓郁的时代气息，能反映出本时代的精神面貌和特色。纵观各个时代的成功之作，它们的选题无一不是放射着时代精神的闪光点，奏出时代精神的最强音。在我国的专题摄影发展史上，就不断涌现出许多这样的范例，并发展继承为传统。

早在本世纪 30 年代，当摄影在我国刚刚兴起并“陷入有闲阶级的无聊帮闲”之际，中国人民革命摄影事业的开拓者沙飞就明确提出：摄影是暴露现实，帮助人理解自己、改造社会的“最有力武器”。他当时拍摄的《南澳岛——日人南进中的一个目标》系列照片，为我国国防摄影专题之先声。

在抗日战争和解放战争时期，我国老一辈摄影家就是以照相机为武器，出生入死，奋不顾身，用照片形象地记录了我国军民八年抗战和三年解放战争的悲壮历程。这些珍贵照片，构成人民战争的宏伟画卷，发挥了“反映现实，推动现实和有形保留现实的使命（《罗光达摄影作品·论文选集》辽宁美术出版社）。”

新中国成立后，我国各种画报上刊登的摄影专题，都是紧密配合党在各个时期的中心工作，宣传党的路线、方针、政策，展现出各行各业出现的新气象、新成就以及社会各界涌现出来的新人、新事、新风貌。

今天，随着我国跨入社会主义现代化建设的新时期，摄影事业也蓬勃发展，摄影文化开始兴起。摄影作为文化现象，专题摄影作为社会主义大文化的一个小单元，必须要具备有中国特色社会主义大文化的共同特点，即必须坚持以马克思列宁主义思想为指导，坚持为人民服务，为社会主义服务的方向和“百花齐放、百家争鸣”的方针，繁荣和发展社会主义文化，继承和发扬民族优秀文化而又体现社会主义时代精神。社会主义时代精神的主旋律，

是一切有利于发扬爱国主义、集体主义、社会主义的思想和精神，是一切有利于改革开放和现代化建设的思想和精神，是一切有利于民族团结、社会进步、人民幸福的思想和精神，是一切通过诚实劳动争取美好生活的思想和精神。

专题摄影的选题要新，就是要把握社会主义时代精神，努力弘扬主旋律，从而使作品符合人民的利益，促进社会的进步。应当指出的是：这并不意味着只有抓"重大题材"（俗称重大事件的选题为"重大题材"）才能把握时代精神和弘扬主旋律。"重大题材"固然可以体现时代精神和弘扬主旋律。但在其他人们所普遍关心、喜闻乐见的事物中，在人们未知而想知、已知而还需要进一步了解的事物中，都有可能找到能体现时代精神而又弘扬主旋律的选题来。而且，人们历来称赞那些能从别人司空见惯的平凡事物中发现不平凡意义的作者，因为他给人们带来了新的见地、新的智慧、新的知识和新的美感。

二、深

深，指的是主题思想深。主题思想是作品内容的主体和核心。专题摄影和其他艺术作品一样，也是通过反映现实生活和艺术形象来表现一定的主题思想。专题摄影的选题过程中，作者通过对现实生活的观察、体验、分析、研究选择题材，经过对题材的提炼来确立主题思想。主题思想是作者对现实生活的认识、评价、理想的表现。作者的立场、观点和创作意图不同，相同的题材可以表现出不同的主题思想；作者的思想水平、生活经验和艺术表现手法上的差别，也会直接影响到主题思想的深度和广度。

选题求深，就是一个不断深化主题思想的过程。以反映党的十一届三中全会之后农民变富的选题为例，开始，人们经常见到的是：张三虽然勤劳，但生活过得很穷，还欠了不少债，今年由

于党的政策好，可变富了，还清了三角债还有剩余，看，他正在喜笑颜开地点票子；李四过去也很穷，今年一年翻身变富了，他盖了新房，打了家具，买了大件，娶了媳妇……应当说，这些选题都是有意义的，主题思想也很明确——通过张三、李四的典型，歌颂了党的富民政策。而且这类专题的最初出现，也不失其新鲜感，但是，如果作者一次、两次……一年、两年，总是停留在这一主题思想范围，总在重复着“点票子”、“盖房子”……那就不仅失却新鲜感，而且使人明显感到主题思想浮浅，缺乏深度与广度，需要进一步拓展与深化。人们在总结深入生活的体会时有一句很深刻的话，叫做“身入不如心入”。更深层次主题思想的挖掘正是需要深入到人们的心灵之中，即通过进一步的观察、了解、调查、研究，看一看变富了之后的农民心里在想什么、干什么？于是，新的典型出现了：有的农民富起来之后不忘国家，主动交售公购粮；有的农民富起来之后不忘乡亲，帮助贫困户脱贫，走大家共同富裕的道路；还有的农民富起来之后志愿出资，修桥、铺路或进行智力投资，盖学校、办教育……这些典型反映的主题思想更深刻一层，他们体现了我国现代农民的崇高思想境界和精神面貌。

可见，一切选题的主题思想都有待于进一步深化，而且是可以深化和能够深化的。

深化主题思想的程度，主要取决于作者的深入生活和对事物的思想认识水平。很难设想，作者认识浮浅而能发掘出深邃的主题。但是，另外的情况也是存在的，即作者对主题思想的挖掘功夫不到位，尚未达到自己认识的最佳境界和最高水平。思维的惰性往往会使人满足于一孔之见、一得之功，从而忽视了确立主题后的提炼主题、深化主题等一系列逐渐深入的思考过程，使主题思想停留于表面层次。因此，选题要深，就是要养成一种深入生活、深入思考、深入挖掘和不断深化提炼主题思想的习惯和本领。

图13 《水俣》之一：母亲搂着智子入浴　　尤金·史密斯 摄

要勇于不断自我否定，要有一种“语不惊人誓不休”的劲头。

主题思想深刻的选题最能打动人心，而能够打动人心的作品又往往是作者首先受到打动。作者以极大的激情投入创作，把激情赋予作品之中，从而使读者产生情感上沟通与共鸣。本世纪30年代，美国女摄影家兰格拍摄大萧条时期受害者的照片，“不是技术，而是同情”给公众以极大的冲击；尤金·史密斯当发现自己前期拍摄的照片“有太多景物深度”而“感情深度”太少时，竟然把这些照片全烧掉，专以丰富的感情语言进行新的创作，拍出了感人肺腑、催人泪下的《水俣》等一批优秀专题摄影作品。当他拍摄《水俣》中母亲抱着瘫痪的女儿洗澡的镜头时，“觉得眼泪模糊，难以按下快门。”我国青年摄影家解海龙，所以能历时五年跑遍16个省区的边远贫困地区，拍摄那里的孩子们渴望求学的大量照片，是他把自己的感动之情“献给贫困山区的孩子们，辛勤

耕耘的老师们和天下一切奉献爱心的人们”（解海龙《我要上学/中国希望工程摄影纪实》。我国新闻摄影界提出的“求情”、“求意”要求，也是要求选题要能表达人物的思想感情，要有思想深度并能含蓄着某种意境，这与专题摄影的选题要深同理。

三、活

活，指的是选题的表现方法灵活。专题摄影在选题时，就应考虑到灵活多样的表现方法。由于专题摄影要求事件的系统性与完整性，往往会出现两种倾向性的毛病：一是贪大求全，面面俱到；二是容易形成固定的模式化，呆板僵化。在我国，早在战争年代就有人对专题摄影的“八股”应提出批评，认为当时关于战斗的专题摄影，每个战斗都是从战前动员开始，到缴获俘虏结束，“内容前后重复，形式互相模仿，千篇一律，贫乏无力。”“四人帮”横行时期的专题摄影形成的“帮八股”，人们至今记忆犹新：表现每一个先进单位，却是从学习以掌握武器开始，用挂横幅、举拳头大批判开路，然后是领导班子带头，群众干劲冲天，到生产掀起新高潮结束。当时不仅是千篇一律，甚至是千人一面。

专题摄影选题活，就是要克服上述弊端，采用灵活多样的表现形式，其具体做法有以下三个方面：

第一是把握个性特征。选题要活，首先必须抓住对象的个性特点。个性，指的是一个事物区别于其他事物的个别的、特殊的性质。把握了个性，便能使事物具有自己的鲜明特征。个性与共性是辩证统一关系。共性指不同事物所共有的、普遍的性质，它决定着这一类事物发展的基本趋势。例如，选择先进人物的典型，他们几乎都是肯于学习、埋头苦干、先人后己、业绩突出，这些就是先进人物的共性特点。选题如果仅从共性出发，那么，所有的先进人物就难免“千人一面”了，就会形成一种概念化、公式

化的弊端。假如我们深入研究和把握先进人物的个性特征，即这个先进人物的肯于学习与其他先进人物的肯于学习有何不同？这个先进人物的埋头苦干与其他先进人物的埋头苦干区别在哪里？这个先进人物的先人后己有哪些独到之处……这些不同区别和独到之处，便是“这一个”先进人物的个性特征。共性存在于个性之中，个性表现并丰富了共性。我们通过个性表现共性，就不会再是“千人一面”了。

一切事物都包含着个性和共性。我们在选题过程中，不仅要注意共性，尤其要注意观察、了解、比较、鉴别和把握事物的个性，抓住个性特征，就会使选题特点鲜明，活灵活现。

第二是选取新的角度。“选题角度”是借用“摄影角度”而来的。如果说摄影角度是由于照相机所处的位置不同而形成了正、侧、俯、仰等不同画面角度的话，那么，选题角度则是由于选题者所处的立场（立足点）不同而产生的不同观点和态度。选题要活，作者就应该能动地、多方位地去选择新角度，从不同的角度来观察、研究对象，探索表现方法。这样，便会有新发现而使选题新颖，令人耳目一新。

正面角度，是很常见的一种专题摄影角度。它好像作者是事件现场的目击者，将自己的所见一一告诉读者。事件是怎样就是怎样，开头、经过、结尾顺序井然，前因、后果逻辑性较强。选题常用这种正面角度，是因为它符合人们（特别是作者）的正常思维方法，也符合人们（读者）的正常欣赏习惯。所以，正面角度不失为一种有效的选题角度。但这种正面角度也有弱点，即除非题材内容本身具有重大意义或是具有很强吸引力、冲击力者之外，对于一般性的选题内容，往往会因其平铺直叙而显得平淡无味，这是选题中应当注意的问题。

侧面角度，是较多采用的一种专题摄影角度。侧面，是多方

位的，所以是多侧面、多角度的。多侧面、多角度的观察对象。作者产生新鲜感，往往会有新发现、新感受和新的启迪；多侧面、多角度，有利于发现和把握最能反映对象本质特征的方面，从而使选题个性鲜明，特点突出；多侧面、多角度为作者开拓了思考与选择的余地，可以有意躲开别人或自己已经用过的角度（哪怕那是非常成功的角度），避免步人后尘或重复自己“似曾相识”的单一角度，不落概念化、公式式的窠臼；多侧面、多角度，还可以使已经采访、报道过而又需要再采访、再报道的题材，从新的、不同的角度重新考虑，从而使老题材能常报常新。

第三是巧用“艺术手法”。纵观中外成功的专题摄影作品，它们往往不是照镜子式的直接再现，而是通过特殊的折射来间接表现对象；它们都不搞贪大求全，而是只抓住其中个别的、具有代表性的典型；它们都不是要求多多益善，而是采用以少胜多、以小见大的手法……这些手法，与绘画、艺术摄影等采用的手法相同，或有异曲同工之妙，称为艺术表现手法。“一滴水能见太阳”，即是通过特殊折射间接表现太阳和以小见大的生动表述。“山僧不解年数甲，一叶落知天下秋。”这“一叶知秋”也是以少少许胜多多许的巧妙艺术手法。

专题摄影的选题，总是从大处着眼，从小处着手。大处着眼，能从宏观上把握和衡量选题的意义与分量；小处着手，即尽量运用“艺术手法”，使选题范围集中、再集中，使主题思想深化、再深化。为了使专题的个性突出、主题深刻，有时要“割爱相让”：抛弃大过程的完整叙述，集中抓住个别的情节甚至细节来说明问题，取得以少胜多、以小见大的效果；有意让开正面被公认的“好角度”而独辟蹊径，从多方位、多侧面去寻找新角度，运用间接反映、曲尽其妙的手法。选题巧用“艺术手法”，往往能收到事半功倍、生动活泼的效果。

工业题材和会议报道，过去一直被专题摄影记者视为最干巴、最枯燥的选题。原因就在于人们多年来总是采用照镜子式的直接表现方式：工业必是烟囱林立、厂房宏伟，加上铁水、钢花和机器；会议必是大会会场，一个一个的报告和与会人员的掌声，一圈一圈的小组座谈，等等。一次如此，两次如此；一年如此，两年如此，甚至十年八年不变样。这，怎么会不使人感到干巴枯燥呢？其实，造成这种干巴和枯燥并不在于题材本身，而是由于作者受了思想认识和多年形成的框框束缚所致。事实证明，如果作者思路开阔，巧用选题艺术之法，会将干巴枯燥的选题变得活泛起来的。

《“牛百顺”班》（《辽宁画报》1984 年第 5 期）是反映鞍钢的工业题材。但这组专题舍弃了鞍钢那壮观的高炉群和出铁、出

图 14　《“牛百顺”班》

钢时的壮丽场景，而集中抓住鞍钢的一个矿建公司电装队进行机构改革时，被优化组合剩下来没人要的 9 名工人，他们在班长的带领下发愤图强、变后进为先进的典型，从一个小小的侧面折射出大鞍钢在改革中的变化，使专题不仅没有干巴枯燥之感，而且颇有时代特点和精神风貌。

《文代会上的小字辈》（《辽宁画报》1980 年第 3 期）是报道辽宁省第二次文代会的会议题材。但作者没有拘泥于会议程序的一般性报道，而是抓住这届文代会是在粉碎“四人帮”之后，中断多年才得以召开的特点，紧紧围绕新涌现出来的青年代表做文章，使这组会议专题新颖活泼，表现了文艺界新老交替、后继有人的时代特点。

从以上二例可见，只要开动脑筋，注意把握个性特征，善于

图 15 《文代会上的小字辈》

选取新的角度和巧用艺术手法，是可以把干巴枯燥的选题变成生动活泼起来的。

四、美

美，指的是选题的形象美。形象，是艺术反映现实的一种特殊的手段。艺术作品根据现实生活的各种现象加以选择和综合，创造出具有一定思想内容和审美意义的具体的、生动的形象。由于各种艺术塑造形象的材料和手段不同，形象的构成和特点也有区别：文学用语言来塑造形象，音乐用声音来表现形象，这两者的形象特点都是间接性的形象；戏剧除了语言外，还借助于演员的动作表演，绘画运用色彩、线条来表现形象，摄影的造型手段是光线和影调……这些都是具有直观性的形象。

专题摄影属于摄影艺术的一种体裁，属于视觉艺术范畴，具有直观性形象特点。虽然，专题摄影中也有文字（即语言），但专题表达形象主要是靠成组的图片。文字语言是服从于图片形象的相辅相成关系。所以，我们时常可以见到没有文字（综合性文章或照片说明）的专题，但是，没有成组的照片，是无论如何也无法构成专题的。因此，专题摄影选题，要考虑到题材的形象性问题。就是平常人们所说的“有没有形象”的问题。所谓“没有形象”，就是指直观性形象不强，很难用专题摄影图片来表现。这好比演员对剧本角色的选择一样：有的本子本身“有戏”，演员很容易取得表演效果，叫做“戏养人”；而有的本子则本身“无戏”，叫做“人养戏”，演员须付出巨大的气力却往往还是出力不讨好。

专题摄影选题时不仅要考虑到有形象，而且要求形象美——这是对选题形象性提出了更深层次的要求。我们不要把形象美肤浅地理解成是对象原型的自然美：要求人物的形象美，就去专门

寻找大美人；要求景物的形象美，就非得到风光名胜地区不可……这并不是选题形象美的全部含义。选题的形象美，是从艺术的、审美的高度来思考选题形象的艺术作用和审美功能。艺术的社会作用首先在于它的艺术形象的认识作用。形象可以使我们得到审美享受，而“艺术主要的社会职能是以审美手段来教育社会的职能，是审美教育。审美教育不仅指艺术观点本身，不仅指审美趣味、审美感和审美能力，而且指人对现实的各方面的关系的教育。艺术的审美职能在于它是‘生活的教科书’”（车尔尼雪夫斯基）。

专题摄影形象的直接性所给予人们的美感，是形象性、思想性与社会性的统一。这就要求我们在选题过程中，深入调查研究，反复观察分析，不断比较鉴别，发现并把握对象美的本质的表象。《辽宁画报》1982 年第一期上刊登的《萋萋芳草心》和《娟娟姊妹情》两组摄影专题，成为脍炙人口的报道精神文明的专题。它叙述了辽宁丹东的一位汽车乘务员，13 年如一日地精心照顾一位残废姑娘的动人故事。可是，当初采访这两组专题的记者，却是几经反复：他第一次去丹东是空手而回，原因是他看了主人翁和残疾姑娘之后，认为形象不美，没法用摄影专题报道。当他受到编辑部的批评与指点之后再去丹东，经过深入的观察与了解，从思想感情到观点都产生了变化：不仅深深为她们的事迹所感动，而且发现了主人翁和残疾姑娘的美点！当他三去丹东后，终于将这个专题补充完善成了“姊妹篇”。仅仅是短短的个把月时间，前后都是那两个人，为什么能从“形象不美”到“形象美”了呢？这恐怕就应了俄国作家陀思妥耶夫斯基作品中的一段话：“相片是很少像的，这是可以理解的。因为人本身，也就是说，我们每一个人，只在稀有的瞬间，人的脸上才表现出自己的主要的特征，自己的最有代表性的思想。”所以，画家达·芬奇说：“‘窥伺’大自然和人的美，要抓住它们的美最充分地显现出来的那些瞬间时

刻观察它们。”《辽宁画报》记者的变化，可能就是由于一而再的接触，终于抓住了那充分显现出来的、最像本人的瞬间。德国的伊曼努尔·康德说：“自然中的美是美的事物，艺术中的美是事物的美的表象。”车尔尼雪夫斯基又说：“…… ‘把一副面孔画得美’和‘画一幅美的面孔’，是两件全然不同的事情。”这些人的话，对我们理解专题摄影的选题形象美，都是会有一定启发作用的。

第二节　专题摄影的选题计划

选题计划一般泛指新闻出版单位为正常开展工作而事先拟定的具体工作内容和步骤，这里专指专题摄影的选题计划。像画报等以专题摄影为主的期刊、杂志社，总是都要做出选题计划，然后按计划付诸实施。一般地说，一切工作都要预先制订计划，做到心中有数，才能避免行动起来手忙脚乱，避免盲目性。而像画报之类的期刊，由于它们的采、编和印刷周期较长，往往要提前一个月或更长的时间就开始采编工作，计划就显得尤其必要。所以，像人民画报社等大单位，选题计划往往订得很具体，包括报道的内容、重点、中心思想以至内容结构和形象表现等等。一般认为，如果没有计划，或者计划的方向和目标不明确、措施不具体，采访就会抓不住中心要点，甚至离题万里，不仅不能完成工作任务，而且往往会造成极大的浪费；而有了具体的计划，则思想明确，目标一致，由一个人或几个人去实施，能按时完成任务，可保证刊物如期出版。

选题计划是根据刊物的性质、任务和针对一定的读者对象制定的。虽然说在我国社会主义的报刊在大的方向、方针、任务方

面都具有共同的客观规定性，但是，由于各种刊物的性质不同、任务不同和面对的读者群的层次不同，它们又都有各自不同的办刊宗旨，由此决定了它们在选题计划内容上的差别。《人民画报》是大型综合性画报，由于它主要是面对国外读者，所以它的选题内容便侧重于介绍新中国的成就和适于外国人接受与感兴趣的题材；《解放军画报》的主要读者对象是部队官兵，它的选题主要是军队建设和部队生活；《民族画报》的选题主要是介绍我国各少数民族的生活、生产和风俗文化，它的任务是增进各民族的相互了解，促进民族大团结；各省、市、区的画报虽然都是综合性画报，但各地都十分注重自己的地方特色的选题，因此也办得争艳斗奇，各有特点；各种专业性画报、期刊如《林业画报》、《电影画报》等等，它们的选题内容就更具专门性，因此更有个性特征……

选题计划有长期计划（期刊画报一般指一年）和短期计划（如一期）、一次性计划（一个专题）和连续性计划等多种。连续性计划是指那些分多次进行采访报道的选题，有的是系列报道——即在一个大标题下分出若干个小标题，可以在一期报完或分几期报完；有的是专题连载，可以一期一报，延续一年甚至过年度载完。

制订选题计划，是人们根据自己的认识去评价和取舍选题的过程。选题是从繁杂的社会生活中提炼出来的。选题优劣的关键在于它是否鲜明、新颖、生动、深刻，能否体现生活中的精神实质。由于制订选题计划的人的政治态度、思想水平、知识层次、生活经验以及兴趣爱好的不同，都会直接影响到对事物的观察角度、认识程度和理解深度，影响到选题计划的质量和水平。

选题不是凭空杜撰的，它的产生应当立足在丰富的现实基础上，作大量的调查研究，占有多方信息，对各种问题和事物有较

多的体会和感受，经过仔细思考、筛选和升华，确认为具有一定价值的选题。

制订选题计划时的选题来源，大体有五个渠道：一是党和国家在各个时期的方针、政策和对某些重大问题的安排意见，这是报刊等宣传文化单位选题的思想基础和依据。有些刊物根据自己的刊物性质可以做直接宣传，但像画报等刊物一般是从生活中寻找典型，通过典型进行间接性的宣传。二是从报纸、广播、电视等新闻媒介发表的消息中获取信息，从中寻找线索，结合本刊的特点制定选题计划。三是与有关部门保持经常性的联系，依据他们所提供的线索制定选题。这些部门上至国家各部委，地方省、市、区各部门，下至各系统和各行业。他们所提供的材料涉及方面多，信息含量大，选题线索丰富。四是从广大读者来信中发现线索。各期刊社的一大优势是拥有一批不同界层、不同层次的广大读者群，通联部是联系编者与读者的桥梁。与读者保持经常的、密切的联系，从读者来信中所反映的问题或提出的要求中，有时能发现很好的选题线索。《人民画报》就曾以《答复两位外国读者》为题，报道了武汉抗洪救灾的生动情景，回答两位日本读者来信的提问，并与历史上1931年武汉大水灾进行对比报道，使专题角度新颖，手法很活，收到良好效果。五是从社会活动、亲友接触甚至街谈巷议中获得选题信息。这常常是“说者无意，听者有心”，不定哪一句话触动了有心者敏感的神经，于是他顺藤摸瓜，进行调查、核实，找到了选题线索和对象。这种选题例子很多。60年代初期，人民画报社的一名记者在与人闲谈中，听别人谈起天津市有一个河北梆子“小百花”剧团，演员全是小孩，但演技高超，曾得到中央领导人的赏识。当编辑部研究“六·一”儿童节的报道计划时，他提出了这个线索，立即被列入了选题计划并付诸实施。此外，期刊的选题计划还经常考虑到出版时的季节

性特点和重大节日的宣传活动，诸如四五月份春意盎然、六七月份盛夏骄阳、九十月份金秋万里、十冬腊月冰天雪地的意境和相应的活动；“三八”妇女节、“五一”劳动节、“六一”儿童儿、“七一”党的生日、“八一”建军节、“十一”国庆节和新年、春节，往往都要考虑有相应的专题列入选题计划，以达到配合宣传的目的。

一般地说，选题计划一经确定，就要积极采取有效措施，保证计划的完成。但是，例外的情况也是时有发生。一种情况是计划内的选题有时要作部分变动甚至全部改变。这是因为在编辑部里制订的计划，还需要到采访现场去接受检验，有时要修改那些不符合实际的计划内容，有时要增加计划中所没有的内容，而且这些内容往往是更生动、更有说服力和表现力的。假使到现场发现情况大变，与计划出入过大，那么，全部推翻原计划而重来的情况就不可避免了。另一种情况是所谓“计划外选题”：有些突发性事件是不可能在编辑室内提前几个月就“计划”到的；一些由摄影者在实践中突然发现了的很有意义、很有趣味的题材，也肯定是计划不到的，但往往是很生动、很优秀的选题。所以，选题计划不可能是一成不变的，而不断地调整、修改和补充选题，才是符合实际、符合规律的做法。因为选题是对现实生活深化认识的结果。所以，无论计划内的选题还是计划外的选题，它们却要扎根于现实生活的沃土之中，需要从繁杂的社会生活中去发现、提炼和捕捉。因此，近年来有些画报、期刊杂志社的选题计划，往往却不像过去那样定得过细、过死和过于具体，而是只推出每期的报道中心和指导思想，指出一个大方向，以便积思广义，调动编辑、记者的积极性和主观能动性，引导他们到现实生活的海洋中去发挖典型题材。

【思考题】

1. 专题摄影的选题标准是什么？

2. 制订选题计划的意义何在？

3. 怎样看待计划内选题与计划外选题？

【实习作业】

1. 博览中外专题摄影作品，选其优秀者，指出它们的选题特点。

2. 根据你所熟悉的生活，从中搜集信息确定一两个选题，作出选题计划并考查是否可行。

第四章　专题摄影的构思与实践

本章提要：构思贯穿专题摄影选题、采访、实践的全过程。本章论述了专题摄影构思中逻辑思维与形象思维的辩证统一关系，选题阶段的计划与构思、现场构思与瞬间构思，实践阶段的采访、拍照、撰文和“过电影”等内容，帮助读者熟悉专题摄影的创作过程与方法。

第一节　专题摄影的构思

专题摄影的构思是指作者在孕育作品过程中所进行的思维活动。包括：选取题材、酝酿主题、思考体裁样式与表现手法，直至具体的画面结构安排。很明显，构思是从选题阶段即开始，贯穿创作全程的。

一、选题阶段的构思

人的思维活动，是人脑对客观事物间接的和概括的反映，包括逻辑思维和形象思维。逻辑思维的思维方式是通过概念、判断和推理，用抽象概念揭示事物的本质，表现认识的结果；形象思维的思维方式一般是不脱离具体的形象，通过对现实生活

深入观察、分析、研究之后，选取具体的形象，经过想象（包括联想和幻想），塑造出艺术形象来表现事物的本质，表达认识的结果。

在人们的思维过程中，逻辑思维与形象思维是互相参与、相辅相成的。摄影家在专题摄影中的全部思维活动正是如此。

选题，是艺术家进入创作的第一步。当然，选题离不开现实社会生活。但是，大千世界，艺术家究竟选取什么题材？无论是从创作顺序或者是从最终产品来看，选题构思是从无到有的第一步。专题摄影家也同样如此，就是我们在前一章里说过：专题摄影的选题要新、深、活、美。

至于制订专题摄影的选题计划，因为往往是从党的中心工作任务和办刊宗旨出发，好像是只有逻辑思维而没有形象思维。其实不然，制订选题计划也是离不开形象思维的。其一，选题计划不是空想，而是在进行了大量调查研究，掌握一定材料的基础上提出来的。现实生活中的材料并非是抽象的概念，而是具体的、有形象性的事实；其二，在制订专题摄影选题计划的过程中，人们总是着力寻找适于专题摄影表现的内容，即十分注意选题的形象性特点；其三，从事专题摄影的人们都十分清楚制订计划的目的在于最终形成具有形象的专题摄影作品，是用形象来反映生活，而不是用抽象的概念来说服人。所有这些，都是离不开形象思维的。

我们探讨人的思维活动和思维形式的目的，在于从理论与实际的结合上澄清一些人对专题摄影构思意义方面存在的模糊认识，从而养成善于动脑思考的良好习惯，使专题摄影的选题建立在科学的思维基础之上。这些模糊认识包括：

——认为摄影（包括专题摄影）就是靠技巧、靠实干，是好是坏干起来看，无所谓要事先计划与构思；

——认为摄影（包括专题摄影）是“瞎猫碰死耗子”，靠机遇、

碰运气，不需要什么构思不构思；

——认为摄影创作不像写小说和画画，摄影是多少分之一秒内的活动，来不及多思多想；

——认为选题、计划、构思都是领导或理论家的事，摄影记者只管拍照，“说一千，道一万，不如拿出片来看”。只要有了好照片，理论家会给你评出多多“选题准确”、“构思精巧”来，没有好照片，一切全玩完；

等等。

这些认识都从不同角度认识了某些特殊性，诸如：技术技巧在创造形象中的重要作用、摄影创作的偶然性和瞬间性、摄影的最终目的性是看照片效果，等等。所以，模糊认识具有一定欺骗性，是对思维活动（构思）在摄影创作中的作用及对作品的影响作片面理解，乃至于本末倒置。

毛泽东同志曾说过：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”（《在延安文艺座谈会上的讲话》）所谓“头脑中的反映”，就是要动脑筋去想，也就是构思。构思的思维活动，就是在对现实生活进行深入的观察、体验、分析、研究之后，从中挑选某些具体的感性材料，根据作者的认识水平和对事物的感情、态度，通过想象、联想和幻想，塑造出完整而富有意义的艺术形象来，表达出作者的思想与观点。这些，就是艺术的创作过程，同时又是作者的不断思维过程。所以，有人说“创作就是思考”，这话是很有道理的。不经过深思熟虑，就难以从繁杂的现实生活中发现和挑选出具有意义的选题，即使再有熟练的技术技巧，也难以拍摄出有思想、有意义的作品来——这就是选题阶段要进行构思的意义所在。而摄影的偶然性和瞬间性，其实是对摄影家提出的更高标准的要求和考验，特别是对那些突发性和稍纵即逝的题材，要求作者在极短的时间内完成构思

并当机立断地捕捉，能否成功？就全看作者长期思维的积淀、敏感和现场发挥能力。机遇，确实是产生好作品不可多得的机会。但是，不是所有人遇到机遇就一定能拍出好作品的，“宝山空回”或“失之交臂”的情况也是常有的；摄影技术与技巧，确实是产生好作品的重要条件。但因构思欠工，不能找到有意义的选题，而使技术技巧无用武之地，出不来好作品的情况也是常见的。

选题阶段的构思一个很重要的方面还在于，它是对作者认识能力、认识水平的检验。构思阶段的思维活动，无论是逻辑思维还是形象思维，都是受作者世界观支配的。换言之，构思也是对作者世界观的检验。所以，我们要经常强调：一切从事艺术创作的人们，都得学习马列主义、毛泽东思想，树立正确的世界观，才能正确地认识世界。

我们常说：“要透过现象看本质”，“要用典型来反映一般”。这都是艺术创作应该遵循的规律或追求的目标。

我们强调艺术创作（包括专题摄影创作）要进行形象思维，但形象思维并不排斥逻辑思维；形象思维也遵循认识的一般规律，即通过实践，由感性认识阶段发展到理性认识阶段，达到对事物本质的认识。

典型是用典型化的手法达到概括化和个性化的统一，通过个别反映一般。正如恩格斯所说：“事实上，一切真实的、详尽无遗的认识都只在于：我们在思想中把个别的东西从个别性提高到特殊性，然后再从特殊性提高到普遍性；我们从有限中找到无限，从暂时中找到永久，并且使之确定下来。”（《自然辩证法》）

看来，选题阶段的构思重点在于解决思想认识问题，从某种意义上说，选题阶段的构思似乎思维大于形象，逻辑思维多于形象思维。

二、实践阶段的构思

专题摄影实践阶段的构思，它的最大特点是切入实际，联系到现实社会的实际情况。但是，我们现在所要研究的还不是实践本身，而是实践之构思，即实践中的思维活动情况。

艺术思维仅是艺术家进行艺术创作时的思维，所以，艺术思维是高度发展的形象思维。因此，如果说选题阶段的构思是逻辑思维多于形象思维的话，那么，实践阶段的构思将是形象思维多于逻辑思维，并且进入了高度发展的艺术思维。但即使如此，我们仍不要忘记：如果没有逻辑思维的参与，形象思维乃至高度发展的艺术思维都是不可能的。

专题摄影实践阶段的构思，涉及到一些值得思考的问题有：

1. 计划与构思。一般像画报社这种掌握专题摄影的记者，往往都是带着选题计划中规定了的选题下去采访的。这时，记者的任务好像只是如何使选题计划付诸实施，似乎没有什么值得思考的问题了。其实并非如此。因为在家中作出的计划无论如何周详，总是或多或少地带有作者（或编辑或领导者）的个人主观见解，总有可能出现某些脱离实际的地方；而且，世间一切事物又都总是处于不断的发展变化之中，总会有新的情况产生。因此，带着计划下去采访的作者，首要的任务是根据实际情况考核计划的可行性，并根据自己的调查了解和观察体验，对原来的计划加以必要的修改和补充：删除原计划中不切实际的内容，增添自己发现的新内容和重要的情节。

这里，最可怕的就是记者那单纯任务观点、不动脑筋、不顾事实、按图索骥，“按既定方针办”，甚至对计划中有但实际本来就不存在的东西，或计划中虽有但已经消失了的东西，他还要想方设法加以“补充”，以图“圆满”完成任务，回去好交差。这样

的记者，虽然可能按时完成组织上交给的任务，但因为他不肯动脑筋思考，没有自己的构思，更没有智慧与感情的投入，所以，他不会拍出什么感人之作的，甚至还会留下后患。因此，计划不宜拍得过死、过细，否则也会从客观上造成某些记者的依赖思想，不利于调动和发挥记者的主观能动性和创造性。

2. **现场思维**。从事专题摄影的人们并不全是带着现成选题下去实践的，还有许多人是没有现成的选题，全靠在采访实践中找选题，属于“找米下锅”的。

摄影（包括专题摄影）的创作实践，区别于其他艺术创作的一大特点就是它的现场性。所以，无论是事先有选题或是事先没选题，也无论是事先构思的程度深或浅，都必须在现场根据实际情况进行新的构思。一切都必须从现场的实际条件出发，一切都要受到现场实际条件的检验和制约。

摄影者亲临现场，在现场条件规定的特定环境里对被摄对象进行观察、分析、比较、选择、鉴别……这就是现场构思。现场构思可能要改变和修正原有的构思，也可能产生更新的构思甚而否定原有的构思，还可能发现新的题材内容，挖掘出更深层次的主题思想，寻找到新的体裁样式和表现手法。所有这些，都是由实践而产生的真知。

3. **瞬间构思**。摄影在于要抓取“决定性瞬间”。专题摄影中的瞬间性表现得非常突出，特别是当那些重大事件突然发生或稍纵即逝的现象突然出现的时候。问题是人们经常怀疑：在那么短促的一刹那时间里，也有构思吗？还来得及允许你构思吗？回答是肯定的。只是这种构思的进程极短，所以称作“瞬间构思”。法国布勒松在 1952 年出版他《决定性瞬间》书中就说道：“拍摄照片是在抓住变幻流逝的现实”，“意味着在若干分之一秒内，要同时理解到事实本身的意义和生动地表现出它的可视形象。它要求人

们的脑、眼、手能协调一致。”看来，布勒松重视思维的作用，所以他把“脑”放在了首位。我们一般讲，瞬间构思要做到眼到——发现、观察、感受；脑到——分析、鉴别、判断、想象、联想、幻想；手到——手法、技法、表现、抓取。所有这些，都是在几分之一秒内完成；所有这些，都并非一日之功，而是需要在长期实践中磨练和积累。

第二节　专题摄影的实践

专题摄影的实践是指作者到现场进行实地采访，根据所掌握的感性材料，进行分析、研究、概括、提炼，选择其中有意义的材料作为题材，开始拍摄照片，搜集整理文字资料和最后形成一组完整专题摄影作品的过程。

从事专题摄影实践的人，必须具有一定的政治思想水平和政策水平，从而能从繁杂的社会生活现实中发现并撷取具有意义的题材；必须具备较熟练的摄影技术与技巧，以能适应现场条件给摄影实践带来的种种局限和瞬息多变的情况；还应具有一定的文学艺术修养和审美判断能力。专题摄影实践还要求作者具有不怕苦、不怕累的劲头，坚毅不拔、百折不挠的毅力，深入实际、调查研究和实事求是的作风，虚心学习、甘当小学生的精神，坚持长期深入生活，不断在实践中锻炼考验，增长才干。

一、采访

采访，即采集访问。从广义上讲，专题摄影的采访应当包括了解情况、分析情况、组织材料、检验和确定选题、酝酿主题、进行现场拍摄、撰写专题文字等一整套工作的全过程。这里，我们

将采访视为专题摄影实践的第一步骤，包括通过采访了解情况、分析情况、确定选题和主题思想。

我们已经说过，采访之前有两种情况：一是带着已确定了的选题下来采访，一是要在采访中找选题。我们也已经说过：无论是有选题还是没选题，都需要在实践中进行构思。现在，我们还要继续说到：无论是有选题或是没选题，都需要在实践中进行采访。

1. 有既定选题的采访。《王屋山下新“愚公”》（《人民画报》1969 年第 9 期）这组专题采访过程中，记者是带着现成选题下去采访的。这组选题来自《人民日报》关于河南省济源县人民自力更生兴修水利的报道，由于内容丰富，事迹感人，有意义，被《人民画报》列入选题计划，并作了报道的指导思想和较为具体的内容安排。按说，记者既然已有了现成的选题和报道思想，只要

图 16　《王屋山下新“愚公”》之一

据此把计划变成照片就算大功告成了。但记者没有这样做。记者到现场之后，没有忙于按照计划去拍照片，而是进行实地采访，了解掌握第一手材料，不断对照原来的选题计划进行修改与补充，并列出了新的拍摄内容：①发起这一工程的农民，②施工队的带头人和组织者，③施工中涌现的先进人物，④艰苦的施工场面、挖洞、修渠……⑤在山上风餐露宿，⑥土专家（技术人员），⑦渠头分水处（引沁河水入蟒河），⑧渠水灌良田，⑨小麦丰收，⑩搜集表现过去干旱的照片资料。这个计划已比原来的计划实际、丰富了很多。但在记者的深入采访中，又有更多的新发现。例如在一次座谈会上，记者听到县长和施工队长介绍了许多土生土长的技术员、测量员，他们都没有上过大学，没有专门训练，却能凭实践经验想出许多土办法，解决了施工中遇到的一个个难题。这些材料，都极大地丰富了记者计划中的土专家的内容与形象。再有，记者在去往施工现场拍摄的路上，随着叮叮当当的声音，看到那么多正在打石头的女工，她们把打成方方整整的石块砌成了整齐的石墙，源源不断地运往施工工地。记者经过采访得知，她们都是周围农村里20多岁的年轻姑娘，为了改变家乡面貌，解决男劳力不足，她们自愿参加打石队，有的还勇敢地参加了炸石爆破组。这些原来面庞俊俏的姑娘，如今在山野里抛头露面，埋头苦干，一个个不怕苦，不怕累，有的砸破了手，有的压坏了脚，有的崩坏了眼，仍然坚持奋斗。记者被这动人的场面所感动，马上把这从未听到过介绍的内容列入了拍摄计划。还有，记者身临现场，经过观察和体验，还发现了一个比原定更为理想的施工现场拍摄角度：这里高山巍峨，气势险峻，农民身系保险绳，在200米高空处凌空挥动铁锤，硬是在陡峭的悬崖上凿出一条渠道来。另外，放水的镜头在原计划中没有当作重点。直到全部工程结束，记者在采访中得知要举行隆重的放水典礼，全县人

民都要前来参加。放水这天，果然是人山人海，场面宏大，声势非凡，令人振奋鼓舞。记者当然更不例外，激动地把这一场面记录了下来，成为整组专题的重点照片。这就是由一纸计划到一组专题摄影作品的全过程。从中不难看出有既定选题也要深入进行采访的意义所在。

带着既定专题采访，最忌对计划进行图解。所谓图解，就是用照片来解释内容，无非是用照片告诉读者：这是什么山，那是什么河，图为什么意思等。这种做法看来简单、省事，实际是一种很无能或无奈的表现，而且最容易落入公式化、概念化的窠臼。例如，过去我们经常看到一堆人前面放着一张蓝图，其中一人向前指着，说是“这是领导班子正在进行远景规划”，为了用图表明“远景规划”，还要把图的一边或一角卷过来，让人能看到“规划图”的字样，这是典型的图解式手法；过去还可以看到一些先进人物在群众中的照片，总是有一个固定而又十分规范的手势——即不挡自己脸，又不挡别人的脸，这是由于记者对他“训练有素”，所以，只有你举起相机，他马上就会打起那规范化的手势；更有甚者，到一个工厂去采访，厂里负责宣传接待的干部就会开门见山地问你：“看看组织几个镜头？”或直接向你推荐：××记者就是这样拍的，效果不错，咱们也拍这几个镜头吧”；到农村采访知识青年更有乐事：大队干部马上会给你去找来那个“照相老头”以供你拍摄“知识青年接受贫下中农再教育”的镜头，据说，这个老头是经××记者挑选的最能代表贫下中农形象的老头，所有到这里来采访的人都用他来拍照，故有“照相老头”之称。这些今天看来十分可笑的事例，道出了过去一段时间摄影作品千篇一律、千人一面的原因，也点出了摄影记者不深入采访而只进行图解式拍照的恶劣影响和后果。

2. **无既定选题的采访。**记者没有带着现成的选题就下去采

访，一般出于两种情况：一是记者单位对某一地区或单位不掌握情况，提不出来具体的选题计划，或是不属于有计划采访单位的作者，不可能会有人交付给他们采访选题。他们的共同点都是事先心中无数，手里没稿，全凭从现场采访中“刨食吃”——通过采访找选题。二是记者遇到了突发性的重大事件出现或发现了某种具有意义的事件产生，当机立断地进行现场采访。

无既定选题的采访难度很大。尤其是对于那些习惯于带着选题去采访的记者，等于去掉了依托而自己站立，撤掉了拐棍而自己行走；如果从选题计划往往是凝聚多人智慧的结晶的角度看，记者又等于失去了“智囊团”而孤军作战，全靠自己动脑去思考各种问题，应付各种变化。但从另外的角度看，无既定选题采访比有既定选题采访，往往更能考验摄影者的水平，磨练摄影者的意志，增长摄影者的才干。

50年代新疆刚解放不久，人民画报社第一次派记者去采访时，由于情况不甚了解，记者就是没有带具体的选题计划，而只带了领导交待给他的三条原则：①新疆是解放了的新疆；②新疆是少数民族的新疆；③新疆是共产党领导下的新疆。当时，新疆没有通火车，更没有通飞机，记者是乘运输货物的大卡车，经过长途跋涉到达乌鲁木齐的。在语言不通的情况下，记者根据三条原则深入进行采访活动，半年时间采访了维吾尔族、哈萨克族和军垦农场等10余组专题摄影材料，为画报报道新疆填补了空白。

无既定选题采访难度大，除了要求作者付出极大的劳动代价之外，还应特别强调要有“心”和用“心”——

●要精心研究与把握专题摄影的特点及构成条件，具有识别专题摄影题材的能力；否则，即使在采访中专题的题材撞上了你也识别不出，就会失之交臂。

●要虚心听取那些似乎枯燥的情况介绍，同时要时刻绷紧自己

那根寻找专题题材的神经，不要放过每一个情节和细节，它们往往就是构成专题题材的契机。

●要留心在采访中寻找那些有可能构成专题摄影题材的材料，这应成为专题摄影家的职业特点。否则将是或者一筹莫展，或者只见现象而抓不到本质，导致题材一般化。

●要耐心等待专题题材的发展。不要指望别人给你讲出一个完整的专题题材，因为即使别人给你讲100个故事，那也是已经发生过了的故事；你所要等待的是将要发生或正在发生发展中的事件，所以要有耐心地等待与观察。

●要细心考察构成专题题材材料的发展与变化，预测它的结果，构想这组专题摄影的结构框架和准备拍摄的具体画面。须知客观事物的发展，都是有其客观规律可循的。当我们的预测符合客观规律时，采访将会顺利成功；当事件的发展出乎我们的意料时，或与我们的预测与客观规律不符时，采访也会夭折。但如果我们事先能作出几种结局的估计并准备几套方案的应变措施的话，又有可能获得虽在意料之外、亦在预计之中的圆满效果。

下面我们讲两个有心的记者意外发现选题的实例。

例一：人民画报社的一位记者在福州开往上海的列车上，发现有一个七八岁的小男孩站在车门口，衣服上缝有一个小布条，列车员非常热情地照顾着他。经打听才知道原来这个小男孩要到上海姥姥家，家长无暇亲送，便在他身上缝上写有姥姥家地址的小布条。这立即触动了记者那找专题题材的敏感神经，使他意识到这是一个很有意义的选题，故事即将在列车上展开。于是，记者便对小男孩进行采访，并随时把列车员照顾小男孩吃饭、洗脸、看小人书等场面一一收进镜头，直到车至上海站，又拍下列车员深夜抱着小男孩找到他姥姥家，把小男孩交给他姥姥手中。于是，一个意外碰上的专题题材形成了一组完整的专题摄影作品，反映出

新中国人与人之间的新型关系和人民铁路为人民的深刻主题。

例二：辽宁画报社一位记者带着编辑部交付的任务下乡采访，中途在一个长途汽车站里，发现一位军人在跟别人谈话中，对身边的一切都感到新奇和惊讶。这引起了记者的注意，他马上凑上前去一边听谈话，一边打听情况。交谈中得知这位军人是在解放前家乡遭受水灾的时候离开了家乡，后来参了军，这是他 10 年后第一次回家乡，所以对周围的一切都感到新奇。短短地交谈引发了记者的创作冲动，他立刻意识到：一场更大的惊奇将在军人到家时发生；他当机立断：改变采访路线，跟随着军人回乡！他的判断完全正确：以军人的眼睛看到的家乡变化和他找到亲人时的

图 19 《十年还乡记》

惊喜交加的情景，构成了一组有情有景，有情节有故事的专题摄影作品——《十年还乡记》，发表于1956年《辽宁画报》8月号上，道出了新旧社会两重天的深刻主题。

二、拍照

专题摄影实践经过采访进入拍照阶段，就是要把形象思维变成可视的具体画面，这一步的重要性是不言而喻的，它关乎到专题摄影的质量水准和成破利害。

专题摄影实践的拍照阶段，也是要研究“拍什么”和“怎样拍”的问题。

对于专题摄影拍照，人们往往会产生错觉，认为：如果说其他的摄影实践是先解决“怎样拍”而后再解决“拍什么”的话。那么，专题摄影拍照好像是先解决“拍什么”，而后再解决“怎样拍”——已经进行了那么长时间的调查研究和采访，调查研究和采访的目的不就是寻找选题吗？有了选题不是就解决了“拍什么”的问题了吗？

我们必须提醒说：不，“拍什么”的问题并没有完全解决。因为虽然是已经有了选题，甚至作者已经有了具体的拍照提纲，也还得要在拍照实践中与生活中的原型去一一对号，那时就将会遇到现场条件的种种制约和现实情况的种种考验，检验你所要拍的“什么”是否能站得住脚；还有，专题摄影的拍照是在现场面对被摄对象不停地运动和变化，来抓取“决定的瞬间”；还要注意事件随时可能发生的新情况和新发展……所有这些，都要求作者以敏锐的眼光去观察、去发现、去比较、去判断，以解决“拍什么”和不拍什么的问题。而且，“拍什么”的问题还将出现在拍照过程的每一个瞬间。譬如要拍一个人物，取什么姿势？取全身、半身还是面部特写？取什么环境和背景？拍什么情节或细节？抓什么表

情……都仍然是“拍什么”的问题。可以毫不夸张地说：“拍什么”的问题总是亦步亦趋地伴随着记者的拍照实践，从开始直到最后。也就是说，在专题摄影拍照实践中，作者应当自始至终思考着“拍什么”的问题，才能使拍照的内容新颖，形象生动。而那种认为“拍什么”已经解决了的认识是有害的，其害处在于它有可能促使作者不去注意观察和捕捉生活中的生动镜头，而是沾沾自喜于已有的选题计划和拍照提纲，用自己设计好了的“镜头”去套现实生活，让现实生活来适应自己的“镜头”。不适应时怎么办？作者又可能要施展他的“导演”才能……以往看到一些专题摄影中的人物表现很不自然、很呆板，有人说：那是作者先把人“打死”了，然后立起来拍照的。就是批评作者的干与太多，把被摄对象摆弄成了无所是从的木偶。

随之“拍什么”之后便出现了“怎样拍”的问题。“怎样拍”是指专题摄影的具体拍照方法问题，它是决定专题摄影照片质量乃至影响全组专题质量的重要问题。专题摄影的“怎样拍”是根据不同的题材内容采取不同的拍摄方法，题材内容的丰富性决定着拍摄方法的多样性。所以，使我们无法在一节教材中能够作详尽地阐述。这里，我们仅就专题摄影的特点，提出几个在专题摄影拍照中应当注意的问题。

1. **要注意专题摄影图片的连续性特点**。专题摄影的照片不是独立存在的单幅照片，而是具有内在联系的成组照片，它们构成一个整体，反映一个完整的事件，表达同一个主题思想。因此，专题摄影拍照必须从总体结构出发，有主有次，层次分明。要尽量突出主体形象，使之鲜明生动；要适当减弱陪体，以衬托出主体。要注意抓取事物发展过程中的重要情节，这是连接全组照片的纽带，也要注意抓取某些能表达一定思想内容的细节，包括人物在各种不同环境中的神态和表情。不能都是笑口常开，要能表现出

人物的个性特点和性格特征。

2. **要注意专题摄影刊登形式的特点。**专题摄影大部分将在同一个版面中出现，因此，拍照时应考虑照片画面的变化，不能一律都是中景照片，要做到大场面、中景场面和特写镜头变化交替出现，以活跃版面气氛。曾有人主张：一组专题照片中必须确定出一张“主题照片”，以统帅全组，所以又叫“帅片”。这种主张虽未必全然，但它也是为活跃版面而献出的一计。

3. **专题摄影呼唤作者的感情投入。**搞专题摄影，作者必须满腔热忱地投入到拍照过程之中。不能无动于衷、不能单纯任务观点。泰山的挑夫为了完成任务而负重攀登十八盘，他无暇感受泰山之美，反而感到泰山不该这高，而使他负重吃力；诗人攀登十八盘，则会“情满于山”，因而感受到“渐入佳境”，“风月无边”和“一览众山小”的意境。专题摄影呼唤摄影家的感情投入，只有充满创作激情，才能发现感动自己的情景，才能创作出感人至深的专题摄影作品。

4. **大胆探索，开拓创新。**专题摄影作者要根据表现题材内容的不同，努力探索新的体裁样式和新的表现手法。专题摄影题材广泛，作者必须具备拍摄各种题材的本领，诸如人物、静物、花卉、风光、戏剧、体育等等；而且要能在雨、雪、风、雾和夜晚等环境条件下运用娴熟的技术拍出好照片；还要在画面构图、光线、色彩等方面，不仅运用得当，而且能不断创新，精益求精，使作品不一般化。不要因陈守旧，不要总是跟在别人的后面亦步亦趋，不要去模仿别人用过的手法，也不要总是满足于重复自己曾经获得成功的手法。客观事物的丰富多采，专题摄影内容的层出不穷，为专题摄影作者创造了广阔的用武之地。要大胆探索，不断开拓创新，创造出更多、更新的拍照和表现手法来。

5. **虚怀若谷，兼容借鉴。**专题摄影是年轻的艺术门类，它一

定会受到兄弟姊妹艺术的影响，也必须借鉴兄弟姊妹艺术。专题摄影拍照，不排斥一切有利于提高作品视觉效果和艺术性的所有摄影技术技巧和手段。诸如：不同光线的特殊效果，不同焦距镜头的特殊效果，不同的光圈、速度的不同效果，等等。

但是，必须强调一点：取材于现实生活中真人真事的专题摄影，千万不能做假！弄虚作假的这一类专题摄影作品，有时可能会蒙骗编辑，但蒙骗不了广大读者。一旦披露，后果不堪设想，甚至会损及刊登这种假作品的画报或报刊的声誉。

三、撰文

是否一定要在实践采访现场就写成文章？做法不尽相同：有的是在采访拍照的同时，就酝酿和动笔撰写专题文章；有的是在采访结束之后，回到单位再写文章。不论什么时候写出文章，收集文字资料的工作是一定要在采访、拍照过程中同时进行的，否则，将会使撰文遇到许许多多的困难，以至于难以写出文章。

收集文字资料的工作是从采访时就已开始，要养成边听边记的良好习惯。记者一般都有“采访笔记”，把听到别人介绍的和自己发现的所有资料都记在这个小本本上。特别是时间、地点、人名和那些看似枯燥的数目字，一定要搞得非常准确无误，它们将在撰写文章时显示出重要性来。进入拍摄阶段，还要继续收集文字资料。例如：每天拍下的照片是什么内容、什么情节，照片上的人物姓名和身份等等，都要随时作好记录，免得过后回忆不起来。

未来的记者应当是“文武双全”——既能撰文，又能拍照。文学修养和文字表达能力是摄影记者尤其是专题摄影记者众多修养中的重要一项。

四、“过电影”

所谓“过电影”，是指专题摄影作者在摄影实践过程中的一种特殊的形象思维方式。即在拍摄过程中或拍摄结束后，作者像演电影一样将自己所拍的照片内容在脑海里展开，像看电影一样进行自我“欣赏”和评价。这是专题摄影工作者在多年实践中创造的一种有效方法，它可以使作者随时调整专题结构、补充缺少的材料，从而保证专题摄影作品的完整性。

出色的电影导演能在看脚本时脑海中出现电影蒙太奇；老练的画报编辑可以在看记者的稿件时脑海中呈现完整的专题版面图形；有经验的专题摄影记者，应该能在摄影实践过程中想见自己拍摄的照片形象和专题的总体结构样式。作者通过“过电影”进行自我评价，要多向自己“发难”：照片形象生动吗？主要人物突出吗？故事情节丰富吗？上下连贯吗？左右协调吗？故事完整吗？必要的资料图片搜集到了吗……进而涉及：主题思想深刻吗？大胆设想：换一种体裁样式怎么样？改一个角度怎么样？变一个手法怎么样？……

如此反复“过电影”，便是作者不断自我调整、作品日臻完善的过程。自我调整，就是挑选最合适的表现方法；日臻完善，就是发现缺啥及时弥补，勿使遗漏。因为“过电影”是在实践现场进行，补充一切还都来得及；一旦离开，再来补充就要费时费力了。

说到“缺啥补啥”，必须指明：所“补”内容只能是那些在客观现实中有可能重复出现的内容；而对那些可一而不可再的内容即使缺了，也不能再去组织补拍照片，而只能采用别的办法（例如文字）加以弥补了。否则，则又将出现弄虚作假。让我们举一个真实的事例来说明：

有一位饲养员爱护集体的牲畜，天天晚上起来给牲口喂夜草。特别是当有一匹牡马要下驹子，他整整三夜守在马圈里，直到小驹产下来，他又给小马驹喂热米汤……如果记者要补拍饲养员"天天晚上起来给牲口喂夜草"，那是可以而且能够办到的，因为他至今还是"天天晚上起来给牲口喂夜草"；如果记者没有赶上产马驹或产驹的事情已经过去，再来拍给小马驹喂热米汤"的镜头，这就是弄虚作假。

【思考题】

1. 什么是构思？专题摄影的构思作用何在？

2. 专题摄影采访中怎样"用心"选题"？

3. 有计划、有既定选题的采访要注意哪些问题？

4. 专题摄影拍照时要注意哪些特点？

5. 弄虚作假有什么危害？

【实习作业】

1. 进行一次现场采访，从采访中提出一个专题摄影选题。

2. 进行一次专题摄影实践，完成1题中自己提出的选题，自我评价其优缺点，并将创作体会与心得写成文章。

第五章　专题摄影的体裁与分类

本章提要：专题摄影因反映内容的广泛性，形成了体裁、类别的多样性。本章在分析专题摄影体裁结构特点的基础上，按使用材料、题材内容和构成形式，进行专题摄影体裁与类别的划分。

体裁又称样式，是对艺术作品的类别划分。

专题摄影本身就是摄影一种体裁，这是与摄影的另一种体裁——独幅摄影相对而言的。这两种体裁的根本区别在于：独幅摄影是用一张照片独立地、集中地表达一个主题，而专题摄影是用多幅成组的照片来表现一个主题；独幅照片是用一幅照片加上一条标题的形式进行表达主题思想，而专题照片是通过有内在联系的多幅照片加标题，还往往配以文章和照片说明的完整结构来表现事物的发展过程。

文艺作品的体裁，是随着历史的发展而不断丰富、发展起来。摄影作为艺术大家族中的一个独立门类，从诞生至今也只有150多岁，与具有“千岁”、“万岁”的文学、美术、音乐、雕塑、建筑艺术相比，历史很短，显得年轻。而且，在它诞生后的许多年间，人们甚至还在以惊奇的眼光在注视着它，怀疑它到底是不是艺术？后来随着科学技术的进步和摄影技术的发展，当摄影终于

堂而皇之地登上艺术的殿堂，跻身于艺术之林之后，人们才腾出空来要研究它的体裁分类，时间就更近了。摄影艺术的历史时间短，对分类研究的起步晚，给研究工作带来了一定难度；但摄影艺术毕竟是年轻而有为，以异军突起之势创造出许许多多的艺术品种、体裁和类别可供研究；又有文学作品如诗、小说、散文、戏剧和诗中之叙事、抒情，小说中之长篇、中篇、短篇，散文中之随笔、小品、杂文、报告文学，戏剧中的独幕与多幕、悲剧与喜剧、正剧等等划分体裁的依据标准作借鉴。所以，对摄影体裁与分类研究，在我国正方兴未艾。

专题摄影作为摄影艺术的一种体裁，与整个摄影艺术分类具有许多共性特征。换言之，所有关于摄影品种、体裁、类别的研究成果，都是专题摄影体裁研究时有用的借鉴。但是，专题摄影既然成为摄影艺术中的一种独立的体裁样式，它就必然具有区别于其他摄影体裁的个性特征。因此，我们必须以内容和形式统一的观点，找到划分专题摄影的体裁的标准和依据。

第一节　专题摄影的体裁结构

专题摄影作为摄影的一种体裁，它的基本构成样式应当是有一组具有内在联系的系列照片，有一条标题，有一篇精练的文章，有每幅照片的说明文。这是专题摄影大量的、普遍的、基本的构成样式。我们研究专题摄影的体裁结构，并不在于只是知道它的构成成分，而在于构成这一体裁的有机联系和它们的相互关系。从专题摄影的实例中，我们不难发现有些专题是仅有标题和照片而没有文章和照片说明；有些专题则仅有标题、照片、照片说明而没有文章；有些专题则是有标题、照片、文章而没有照片说明。所

有这些，我们视为专题摄影体裁的特殊形式，它们是根据专题摄影的具体题材内容所决定的特殊的表现手法，带有偶然性而不具普遍性与代表性。所以，在研究专题摄影体裁结构时不做重点研究，而在研究摄影的表现手法时，我们再作讨论。

专题摄影的标题、照片、文章和照片说明文字，是怎样的构成摄影专题这一体裁样式的呢？

1. 成组的系列照片，是构成专题摄影的主体。我们以上说过，专题摄影可以没有文章，可以没有照片说明，但是，专题摄影是绝对不可以没有成组的照片的。没有照片，则不存在摄影作品，不可能成为摄影的一种体裁；没有多幅成组的照片，则不称其为专题摄影体裁。

2. 专题摄影的照片说明文字，也有称之为分说明或小片说明，它是从属于照片的。所以，一经有了照片，就随之有了每幅照片的具体说明。照片说明文字的作用在于说明照片，帮助和引导人们更准确地认识和理解照片所表达的内容，并补充与交待某些照片形象之外的背景内容。专题摄影中的照片说明，往往还具有一定的承上启下、连贯呼应的作用，在没有文章的摄影专题中尤其显著。

3. 专题摄影的标题。标题，说白了也就是题目。专题摄影的标题，即是专题的名称，又是专题内容的概括或评介。它常常是运用直接或间接的方式，起到画龙点睛的作用。所以，标题是专题摄影体裁构成不可缺少的一个部分。

4. 专题摄影的文章。也有称之为“综合说明文”，这或许更为确切。因为在专题摄影这一体裁的构成中，文章也是从属于照片这一主体而相对为次的。它是以文字来综合性地说明专题的内容（而照片说明文是以文字来单独说明照片的）。因为专题摄影，总是先拍有照片，而后才配以文章的，而不能相反。如果相反，即

先写好文章，然后再去拍照片的话，那么，这样拍来的照片（哪怕是成组的照片）充其量也只能算是文章的插图或图解，而不称其为专题摄影了。所以，专题摄影的文章，从内容、篇幅到写作形式和表达方法，很大程度上都是受专题照片的制约乃至是具有规定性的。专题摄影的文章，作为文章，它具有文学艺术的共同属性与特征；作为专题摄影的综合说明文，它与专题照片相辅相成，以短小的篇幅、精练的文字、多样的文体，使专题内容更加丰满、充实、连贯和完整，具有可视性与可读性。

以上是构成专题摄影体裁的四大要素。我们对它们进行分解研究的目的，在于找到它们在专题摄影体裁中的结构方式。在专题摄影中，我们不能把照片和文字（包括文章、小片说明和标题）看成是简单的、机械的组合，它们不是单摆复搁的“拼盘”，也不是随便混合起来的混合物，而是一种化合，化合成为一种特殊的合金——即成为专题摄影的体裁样式。我们只有把专题摄影体裁当作一个有机的整体来看待，才能把握专题摄影体裁分类的标准和依据，才能“坚持同一律的原则使用概念、术语”（龙熹祖：《摄影艺术赏析》）。否则的话，就会出现依据专题摄影体裁中的某一要素来对专题摄影进行体裁分类，分出诸如叙事、抒情、散记（散文）、诗体（韵文）、特写、小品……不难看出，这许许多多的“专题摄影体裁”，实际上只是文学艺术体裁的照搬和硬套。对专题摄影的这种贴标签式的体裁分类方法，对我们所要研究的专题摄影体裁是没有什么价值的。

第二节　专题摄影的体裁与分类

我们研究专题摄影的体裁与分类，目的在于总结前人创造的

各种专题摄影的体裁样式，从中探索它们的特点和规律，掌握更多的专题摄影的表现方法，指导专题摄影的实践。丰富专题摄影的花色品种，提高专题摄影的作品质量，使专题摄影不仅在题材内容上，而且在体裁样式上呈现出百花齐放，百家争鸣的繁荣局面。

但是，对于专题摄影的体裁分类研究工作不无难度，甚至可以说是难度很大的一项工作。这是因为：其一，像对摄影大体裁的分类研究一样，迄今为止，还没有一个可为大家所公认和遵循的科学的、统一的、规范化的分类标准，所以现在对摄影体裁分类的研究就仍处在一种百家争鸣、探讨商榷阶段之中；作为摄影体裁之一的专题摄影也莫能外；其二，专题摄影体裁形式也和其他艺术品种一样，“是在摄影艺术发展历史过程中，为了适应反映生活的需要，而逐渐形成和丰富起来的；随着社会生活的发展，新的样式又将不断出现”（龙熹祖：《摄影艺术赏析》）。年轻的专题摄影艺术在体裁样式方面更能别出心裁，使专题摄影的体裁花样翻新、日新月异。这样一来，使一些曾经盛极一时的体裁样式逐渐衰退为陈旧的模式，而一些最新兴起的体裁样式，其生命力如何？还有待于通过实践和时间的考验。这也给研究专题摄影体裁分类带来了一定难度。

所以，我们对专题摄影体裁分类的研究，是在困难的情况下进行的，可谓是“知难而进”的；所以，我们对专题摄影体裁分类的研究，只能是就目前专题摄影广为流行的，为大多数人所公认和接受的专题摄影体裁样式，也可谓是“一家之言”吧。

一、按材料分类

1. 黑白专题摄影与彩色专题摄影。这是根据专题拍摄和刊用时所用材料进行的专题摄影体裁分类，是人们经常提到的分类法。

这种根据材料颜色的分类似乎过于简单：用黑白摄影材料拍摄的或刊用时以黑白出现的专题，即为黑白专题；用彩色摄影材料拍摄或刊用时以彩色出现的专题，即为彩色专题。这样简单的体裁分类意义何在呢？意义还是存在的。其一，它反映了专题摄影的发展历史。大家知道，摄影艺术从1839年发明之后，首先是黑白照片的出现（当时已是非常了不起的奇迹了），彩色感光材料的出现，是在本世纪30年代的事情，而彩色胶卷和相纸的普遍应用又是本世纪四五十年代的事。更重要的是，能用彩色印刷材料将彩色照片印刷到像画报一类的刊物上，也仅仅是近三四十年的事情（1953年，哈斯为《生活》画报拍摄的彩色专题《纽约》，共刊登24页的版面，是该刊前所未有的）。在彩色摄影材料尚不普及和彩色印刷技术尚不适应之前的若干年里，专题摄影几乎都是黑白的——黑白摄影与黑白印刷。甚至到了本世纪五六十年代，彩色胶卷（负片和反转片）在国外已经相当普及了的时候，我们国内包括像《人民画报》这样大单位的专业摄影记者，有几人能够拥有彩色胶卷？那时能够得到一个彩色胶卷真是如获至宝，甚至连单位交付必须拍摄彩色专题任务时，都规定了一个胶卷必须出多少张有用的镜头，否则就是不合格的记者或者定你为浪费。所以建国前和建国后的十多年间，国内画报反映抗日战争、解放战争、经济恢复时期和抗美援朝战争等内容的专题摄影，都是黑白专题摄影，这是有其历史原因的。再就印刷技术方面讲，我国早期画报的彩色专题，是以手工制作分色版（即手工版）印刷画报彩色专题的，后来发展到直挂分色制版。那时的彩色专题印刷条件很困难，所以质量也就很差。像今天的电子分色、桌面制版，那时真是做梦也想不到的事。国内画报上彩色专题的大量增加，大约是从50年代之后的事了。其二，黑白专题与彩色专题之分，是与传播和使用专题的媒体有一定关系。过去除画报之外的报纸和刊物

发表摄影专题时，大部分是黑白专题。就是画报，也由于从制版、印刷的成本等因素着想，往往是每一个印张都采取一面印彩色、一面印黑白的做法，所以形成画报总是黑白、彩色页交替出现的规律。因此，画报的专题选题计划就考虑到哪些专题拍彩色、哪些专题拍黑白的问题。由此人们也就自然而然地形成了黑白专题和彩色专题的分类方法。

问题还在于：到了彩色胶卷大普及、彩色扩印极方便、彩色制版印刷技术大提高的今天，黑白专题摄影这一体裁样式还复存在吗？还有保留和研究它的价值吗？按说也是，现在要拥有一批彩色胶卷，不仅是专业记者，就是业余摄影爱好者也不算难事。而且扩印和彩放的制作机械化、自动化程度很高，制版、印刷技术条件和质量水平都是过去所无法比的。君不见，连日报也出现了四色套印的版面。看来，淘汰黑白专题摄影似乎也成必然趋势。但事实并非全然如此。黑白摄影专题的发展表明，这种体裁的特点不仅仅在于它的使用材料，而更重要的是它那高度的艺术概括力，使五彩缤纷的大千世界浓缩为黑、白、灰三个色阶，拉开了人与自然的审美距离，给人以强大的艺术魅力与感染力。早在彩色摄影刚刚开始普及的1957年，全苏艺术展览会上曾经单辟一厅，为45位作者的165幅彩色摄影作品进行展览。如此规模的彩照展览在当时的苏联还是第一次，自然会引起轰动效应；但当时对这个展览的评论就尖锐地指出：展出彩照的最大缺点是摄影家竭力追求外表的华丽。在我国，近十多年来，由于彩色摄影的普及，彩色扩印片和彩色印刷品深入到了千家万户，甚至充斥了报刊、书摊和整个文化市场。也许正是因为如此，正是因为彩色图像（包括电视节目）每天包围和轰击着人们的视网膜，才使人们开始发现，似乎是缺了什么东西和丢失了什么东西。是什么东西呢？人们从过去的画报和影集中找到了答案，那就是黑与白的强烈对比

和灰色调的丰富表现力！于是，人们在呼唤黑白摄影的回归，人们在黑白摄影专题中去寻找失落了的“感觉”。

黑白专题和彩色专题作为两种体裁样式的形成和存在，说明了它们适合于自己所表现的题材内容。它们是各有各的长处（当然也各有各的短处），各有各的用武之地。所以，包括不太考虑印刷成本的国外画报和刊物，至今也还保留和使用相当数量的黑白摄影专题。因此，不必担心，它们今后还会以各自的特点和优势存在与发展下去，以满足人们不同的审美需求。

2. 资料性摄影专题。资料性摄影专题是从构成专题的材料来源上进行的体裁分类。一般说专题摄影的构成材料，通常都是通过记者到现场采访带回来的。而资料性摄影专题则不然，它主要是经过编辑提出选题并选用历史资料（包括照片和文字）构成的。

图20 《光辉的五十年》之一

图23 《光辉的五十年》之四

资料性专题摄影比较常用，而且用途也相当广泛。它经常用于追忆、纪念某些在历史上卓有贡献的人物、党派、团体或具有重大意义的事件。在适当的时机选编这种资料性摄影专题，缅怀、纪念和歌颂他们的崇高精神和丰功伟绩，或唤醒人们勿忘历史，抚今追昔，进行爱国主义、集体主义教育。因此，资料性摄影专题常被列为“重大题材”。例如，《人民画报》1971 年第 10 期刊登的纪念中国共产党诞生 50 周年特刊，用了 60 页的巨大篇幅，分为“光辉的 50 年”、“新民主主义革命时期”、“抗日战争时期”、“解放战争时期”和“社会主义革命时期”等篇章，系统而概括地介绍了中国共产党的奋斗历程。《人民画报》1977 年第一期刊登的《周恩来同志为共产主义事业光辉战斗的一生》，也是大型资料性摄影专题。它以 66 幅照片和整本画报的篇幅，形象地反映了周恩

图 26 《周恩来同志为共产主义事业光辉战斗的一生》之三

来为党、为国、为民而奋斗的一生，把他青年时代投身革命，成为中国共产党的领导人之一和新中国成立后担任国家总理，日理万机，鞠躬尽瘁，死而后已的光辉历程和丰功伟绩充分地展现出来，使人们更加怀念和崇敬人民的好总理。

资料性专题摄影最能体现出编辑的功力。首先，必须选准时机，才能充分发挥资料性专题摄影的历史和现实意义。第二，必须搜集和占有大量的、丰富的资料。第三，必须从大量丰富的资料中进行精心地筛选，遴选那些具有典型性、代表性和富于形象性的照片；必须撰写出具体而又精练、生动的文章。这样，才能使资料性摄影专题不因使用历史资料而枯燥乏味，而应使这些经过筛选和精心编排而成的专题既有可视性，又有可读性；既有高度的集中与概括，又能丰富多采、激情感人，给人留下极深的印

象与联想。

资料性专题摄影不只局限于报道党和国家领导人等“重大题材”，也可以用于一般性题材的报道。有时，其构成专题的材料也不全是来自历史档案资料，还可以少量使用记者从现实中拍摄的部分照片和采访来的文字。《辽宁画报》1980 年第三期刊登的《誉满羽坛》属于资料性专题摄影。这组专题的材料来源很有意思：1980 年，辽宁选手韩健击败印尼的林水晶夺取了羽毛球世界冠军，成为轰动世界的头号新闻。当编辑部派记者进行采访时，正值韩健归国训练，在训练场上确实难以拍出什么好照片来，所以带回的材料非常平淡。但是，记者从韩健出国带回来一本由印尼华侨赠送给他的剪报集子，那上面是这位华侨出于对中国冠军的崇敬和兴奋的心情，大量收集、剪贴当时报刊上发表的韩健大战

图 27　《誉满羽坛》

林水晶的精彩镜头。编辑一见，如获至宝，马上决定就从这些剪报资料中挑选，构成了这组资料性专题。专题里仅用了一张韩健在训练场上的肖像性照片。所谓可以少量使用记者从现场拍来的照片，就是个比例问题。如果资料照片是很少的一两张，而大部分是记者从现场拍来的照片构成的专题，那就不是资料性专题摄影，而是现实题材的专题摄影了。这类体裁将是大量的，我们以下的分类中将一一谈及。

以上我们谈到的黑白专题摄影、彩色专题摄影和资料性专题摄影，都是从使用材料和材料来源方面进行的体裁分类，它们都与“材料”有关。这种分类比较简单、容易：黑白、彩色可谓“黑白分明”；资料、现实也不会混淆不清。

二、按题材内容分类

在以下我们将进行的从专题摄影的题材内容和结构形式方面的分类，就不再是那么“泾渭分明”了，它们往往会出现重叠多属、交叉相跨，“你中有我，我中有你”的情况，这就给专题摄影体裁分类带来一定难度。

1. 新闻专题摄影。新闻摄影是大家都很熟悉的一个摄影品种，我们每一个人几乎都能天天接触到。什么是新闻摄影？一言以蔽之，就是用照片来反映新闻。那么，什么是新闻专题摄影呢？也可简单说就是用多幅成组照片来反映新闻的。

像画报这种周期性较长的期刊，一样可以登载新闻摄影专题，一样有新闻专题摄影存在，这是由画报的性质所规定并为画报的历史所证实了的事实。早在1928年法国第一家现代摄影画报《观察》创办时，画报主编兼记者、出版人和设计家沃格尔就在创刊号上写道：“以新的精神来构想，以新的方法来实施，《观察》将给法国带来一个新的法则，那就是用照片报道国际新闻。”我国在

抗日战争、解放战争时期各解放区出版的摄影画报，虽然出版周期很长，但都是以新闻专题摄影为主要内容的。建国后国内各种画报几十种之多，大都是综合性画报。何为综合性？有说是因为画报既有照片，又有文字和美术作品，因之称为综合。其实更重要的恐怕是画报具有政治性、新闻性和艺术性等多种性质的综合更为确切一些。画报的新闻性表现在：首先，画报专题摄影的内容是紧密配合当时的形势和任务，努力把握时代的脉搏，报道新人、新事、新思想、新风貌；专题采访记者都要努力找到第一手材料，得到"独家新闻"，而不喜欢"炒冷饭"、"吃别人咬过的馍"。所有这些，都是包含着新闻的重要特点——选题的事新性。第二，画报的专题摄影采访，要求记者深入实际，注意现实生活中客观存在的事实，反映事实的本质特征；照片要求在深入采访的基础上，进行现场观察，作出迅速快捷的分析、判断，果断地抓取典型瞬间，以表现浓郁的现场气氛和人物的真情实感；要求采访回来的材料具备五个"W"，等等。所有这些，都是新闻摄影的要求。第三，关于画报新闻摄影专题的时效性问题，似乎也应当重新看待。应该说，所谓新闻的时效性是相对的，不同形式的新闻传播媒体，应当允许有时间早晚和速度快慢的差异。例如，我们公认日报是时效性很强的新闻传播媒体。但是，如今电视的发展与普及，电视台对许多重要新闻是进行现场直播的，与此相比，日报总得第二天才能见报。我们既不能以电视的快捷而否定日报的新闻时效性，那么，用日报来否定画报新闻专题摄影的时效性，恐怕也是很难站得住脚的。

总之，确认新闻专题摄影的重要根据，还是要以专题的题材内容为主要依据。1968年，美国的普利特新闻奖为新闻摄影增加了一项新闻特写奖。新闻特写摄影就不取决于新闻事件的时间价值，而注重于深入报道重要的问题和题材。这项奖从1979年之后

就着重奖给那些特写系列照片（即专题）。世界新闻摄影荷兰基金会自1957年开始，一年一度地举办世界新闻摄影比赛和展览（即我们习惯所称的“荷赛”)。“荷赛”从1982年开始，将参赛、参展的新闻摄影作品分为8类：突发现场新闻摄影、新闻特写摄影、新闻人物摄影、体育新闻摄影、科技新闻摄影、艺术新闻摄影、自然与环境新闻摄影和日常生活新闻摄影。其中除新闻特写摄影之外，其他都是按题材内容分类的。而且，8类新闻摄影作品都分为独幅和系列两类，系列照片即是专题。可见，新闻专题摄影除在画报刊登之外，还是大有广阔天地和用武之地的。

2. 工业专题摄影、农业专题摄影、财贸专题摄影、文艺专题摄影、体育专题摄影、教育专题摄影、医疗卫生专题摄影、科研专题摄影、风光专题摄影……这些都是按照题材内容进行专题摄影分类的。

以题材内容进行专题摄影的分类，是一个开始较早、使用时间较长而又沿用至今的分类方法。究其原因，恐怕是有两点值得提及：一是这种分类方法较为简单，易于掌握和分辨。也就是说，可以直接从专题所反映的内容分辨出它的类别——反映的是工业内容，就是工业专题摄影；反映的是农业内容，就是农业专题摄影，等等。二是这种根据题材内容进行分类的方法，已经在许多报刊杂志社内形成了与其相对应的组织机构形成。这些组织机构是对应按题材内容划分出来的多种专题样式而划分，是为完成多种专题摄影的采编任务而工作，所以，也就成了这些多种专题分类能长期保持下来的可靠组织保证。这种组织机构的形成和名称，常因该单位的规模大小、人员多少和任务轻重而有所差别，有时将几类合并组成一个组（或部）。例如：工（业）交（通）组、农业（包括农、林、牧、副、渔）组、文（艺）教（育）卫生组或文（艺）体（育）组、科（学）技（术）组，等等。

这种分类可以见出专题摄影的涵盖面之大，范围之广和题材内容的丰富多采。"工农财贸，面面俱到"，原来是对画报专题摄影的贬意词，但它正是从反面说明了专题摄影是"无所不至、无所不包"的广泛用途。

按题材内容划分的各类专题摄影，具有最大的共性特征，就是题材内容的规定性。即：你是工业专题摄影，那你就必须反映工业的题材内容；你是农业专题摄影，那你就必须反映农业的题材内容。等等。但是，它们在具体地处理各自的选题内容、角度和表现方法的时候，又显示出了它们之间的差别并且是各有特点和规律可寻的。比如：工业专题摄影怎样才能使其不干巴、不枯燥；农业专题摄影，怎样才能突破一般、深入一层，等等。这些都是很有学问而且大有文章可作的。这，有待于专门从事这些方面专题摄影的人员，通过实践去进一步探索和总结。囿于篇幅关系，我们在这里就不一一详述了。

以题材内容来划分类别的专题，经常会出现相互渗透、交叉重属的现象。例如科技专题摄影，它的题材内容除了报道专门的科研单位以外，工业、农业、教育和医疗卫生等部门都有科研项目，因此也都有可能出现科技专题摄影；再如风光专题摄影，除了以名山大川、名胜古迹为题材的风光摄影之外，也还有工业风光专题和农业风光专题的存在。新闻专题摄影也是按题材内容划分出来的专题摄影种类，只因新闻摄影专题在诸多专题摄影中表现极为活跃，所以我们将它单列出来。你看，工业、农业、各行各业，都有可能出现新闻，新闻专题摄影就深入到了各行各业之中。当然，工业专题摄影、农业专题摄影和其他各类专题摄影的题材内容不可能都是新闻内容，所以它们仍然是一种独立存在的专题摄影样式。

对以上这些难以界定的问题，只有视其具体情况进行具体分

析决定了。

三、按构成形式分类

以上我们讨论了按题材内容分类的问题。以下我们将从专题的内容结构和组成形式方面继续讨论摄影专题体裁的分类方法。

1．综合性摄影专题。综合性摄影专题是把多幅说明同类内容的照片组合在一起，来表现同一主题思想的。这是一种横向类扇面式的构成形式，照片之间没有连续性的关系，而是以主题思想为主线把它们串连起来，构成一组专题。

综合性专题的特点是气势宏伟，接触和涵盖的面大，涉及的范围广泛，最适合于宏观性的报道。例如《中国》画报1984年第十期上刊登的《方兴未艾的中国农业》，就是综合性体裁摄影专题的一般样式。在这组专题里，它把山西、江苏、四川、浙江等省农、林、牧、副、渔业蓬勃发展的新局面图片组织到一起，构成一组地域横跨近半个中国、内容包括农业各个方面的综合性专题摄影，向全世界展示我国自党的十一届三中全会以来农业发生的历史性巨变。构成这组专题的文章，便成为串连全篇的主线。如果没有文章的穿插联系，这些照片也只能是“各自为政”的新闻图片而已。

综合性摄影专题的短处和弱点在于，由于组照之间缺乏内在的联系和内容缺少连贯性与情节性，往往容易出现松散、浅浮等毛病；而与那些富于情节变化发展的专题相比，又往往显得一览无余，缺乏余韵和回味。因此，综合性专题在画报界是经常受贬的。编辑常常责问记者：“怎么又是大综合？”记者也自我苦恼：“实在没有法，搞个综合吧！”一言以蔽之，综合性专题成了低能儿的产物。这固然有综合性摄影专题体裁自身存在的缺点和弱点而造成的影响，但似乎还包含着人们对综合性摄影专题认识上的

片面性乃至于偏见，和由此而产生的对综合性摄影专题的“不公正对待”。

综合性摄影专题作为一种体裁的诞生和发展，证明了它具备摄影专题的基本要求并适合反映社会生活中某些题材内容的需要。至于它有弱点，也并不值得大惊小怪，因为各种艺术体裁样式，都有其优点与缺点，或曰长项与短项。关键在于作者如何根据反映现实生活内容的需要进行体裁样式的选择和如何做到“扬长避短”的问题。

搞好一组综合性专题，作者既要扬其长又避其短，还要考虑有所突破与创新，其难度是可想而知的。它甚至比其他体裁的专题更需要作者的深思熟虑，花更多的心血，下更大的功夫。《解放军画报》1995年第九期上刊登的《军营巾帼风采录》这组综合性摄影专题，就是充分发挥综合性专题特长的典型之一。这组专题主题深邃，气势宏伟，篇幅颇巨（包括封面共用了20页），从一个侧面形象生动地表现了中国人民解放军现代化建设的成就与时代风貌。这组综合性专题的特色首先表现在选题的精巧。人民解放军的现代化建设成就表现在全军的各个方面，范围极广。综合性专题虽然具有涵盖面广的特长，但是，如果从全军的角度面面俱到的报道，那恐怕就不是画报篇幅所能容纳并且也难以取得好的艺术效果的。这组专题在选题处理上，选取了从女兵——军营巾帼的角度来反映全军，就是一种侧面反映、以少胜多的艺术方法。好的综合性专题往往都是先尽量缩小综合面，然后在缩小了的综合面内又尽量展开内容，收到以小见大的效果。从女兵反映全军，是侧面间接的表现形式，又很有典型性与代表性，正是“妇女尚如此，男子安可逢”。这组专题的特色还表现在内容结构的连续性和节奏感。本来，综合性专题的短项就是缺少连续性，而《军营巾帼风采录》将专题结构分为“伟大的奠基”、“辉煌的世界”

图 28 《军营巾帼风采录》之二（另见彩图 6～9）

和“灿烂的群星”三章，使分散的照片有了系统和归宿：从现代女战士继承老一辈娘子军的优良传统拉开了专题的帷幕，展现出女战士冰山雪原献青春、南国花枝俏、踏浪南海竞风流和“七仙女”（空降兵）传奇等照片异彩纷呈；战斗在军中各个岗位上的女将军、女教授、女医生、女运动员、女艺术家等形象群星灿烂。经过如此精心的结构安排，仿佛使专题内容变成了迭落起伏的三个乐章，使那些分散的照片成为乐章里的高低音符，共同奏出了浑厚雄壮的交响曲，扣人心弦，给人以深深的打动和感染，这是综合性专题体裁中十分难得可贵的。

《人民画报》1980 年第二期上刊登的《3,000,000 辆自行车》，是一组不同凡响的综合性专题摄影作品。这组专题向人们展现的，是天天都在我们眼皮底下出现的北京人和自行车这个极其平常的

事实，然而，它却揭示出极不平常的、深刻的主题思想。据说当初提出这个选题的时候，编辑部里曾经发生过一场争论，争论的焦点是：这组专题是否有积极意义。一部分人认为：北京的300万辆自行车，与日本东京的小汽车数相等，中国的自行车多，是说明我们的国家穷，因此，报道300万辆自行车没什么积极意义；另一部分人认为：我国自行车多固然标明我们国家穷，但穷不等于一切都不好，自行车比汽车有许多优点——可以减少城市污染，可以少占停车地盘，可以减少交通和管理的混乱，骑自行车又可以体现中国人的勤劳、朴素本色，更主要的是可以通过自行车的发展增多，反映我国社会的本质——轻工业蓬勃发展，人民生活迅速提高，因此，这组选题是很有意义的。争论不仅统一了认识，而且深化了主题思想。我们讲过，综合性专题的短项是照片缺乏有机的联系。在这组专题的16幅照片中，虽然作者尽量使北京人与自行车的画面丰富多采，以体现"自行车王国"的气势和印象，但是，无论是骑自行车上下班、到野外去学习或垂钓，还是骑自行车进行服务、学自行车摔跤或违章等等，都会令人感到松散、杂乱或疑惑，中心意图是什么呢？一时难以理解。这就需要用文章来串连和表达。这组专题的文章写得很有特色，它没有就事论事，而是以丰富的联想，把事件扩展引申开来，围绕自行车这一主体涉猎了广泛的内容——有当年周总理接见外宾谈话时对我国自行车的评语；有北京与上海的对比，有北京与重庆的对比；从自行车的买、修、管到存放、管理和交通事故、社会秩序及市容……从宏观到微观，从概括到具体，显得思路十分开阔。文章分为六段，加了五个小标题，从"为什么北京的自行车特别多"开始，说到了关于自行车的"买"、"修"、"管"，最后以悠然自得的"骑在自行车上的北京人"结尾。文章使用第一人称，"我"在文章中五次出现，每次都引出新的内容："我从北京

市公安局交通管理处了解到”——北京有300万辆自行车；“我在报上曾看到”——周总理对我国自行车的评价；“我刚到北京的时候”——引起了往事的回忆；“我家附近的自行车修理门市部”——北京自行车修理行业和修理工人的情况；“西长安街六部口的交通民警……告诉我”——自行车的管理及民警的辛勤劳动。文章读起来使人有一种跟着一个“北京通”漫步首都各处，边走边看边听讲解，如身临其境、亲闻其声的感觉，十分真实可信。文章的另一特点是引用了大量的数字：标题就是“300万”；1950年我国自行车产量1.88万辆，加上进口的不超过400万辆；1978年北京销售自行车30万辆，全国生产自行车350万辆；北京居民普遍一家有一二辆，有的四五辆，甚至一人一辆自行车；上班时间十字路口的自行车最多每小时通过3万辆；百分之六十至七十的交通事故与自行车有关；北京的胡同有3600个；一辆自行车的价格相当于一般职工的两三个月工资；一辆自行车的零件有1400多个；骑自行车的职工每月可从国家领取2元修理费……这些数字，并不是单纯的数字堆砌，而是都说明一定的问题，且具有知识性与趣味性。文章还有一个特点是朴实，说真话，这在当时（编稿应在1979年下半年）的情况下很可贵的，体现了编者思想解放。文章一扫“十年动乱”和“四人帮”流毒影响下的大话、空话、假话、套话，敢于说出大实话，使人信服，生动感人。

所以，如果说具有情节性的专题很像小说的话，那么，综合性专题则像诗。它像诗一样高度集中地反映社会生活，它饱含着作者的思想和情感，它富于想象，它语言精炼，它形象性强并具有节奏韵律。所以，莫道综合性专题没有情，它是作者博大情怀的表露；莫道综合性专题没有意，它的编辑思想体现了编者匠心独运、苦心经营的深情与厚意。

2. 故事性专题摄影。故事性专题摄影是指构成专题的题材内容具有较多的情节性，从而构成了一个有头、有尾、有变化、有发展的完整故事。故事性专题不用生硬的说教，而是以故事情节吸引人，寓教育于欣赏之中，“随风潜入夜，润物细无声”，让人们从故事中悟出道理来，达到间接表达主题思想的目的。

由于故事性专题摄影艺术性强，使人爱看，所以，拍摄故事性照片历来为摄影界所重视、提倡和追求，也为广大读者所欢迎和赞赏。1909 年，美国社会学者、摄影家海伦就拍摄发表过两套故事性照片，反映美国的童工生活，使人惊心动魄。人们用“故事照片”来形容他的作品，认为他的照片同作家的文章一样，而不只是文章的插图。1928 年，德国《慕尼黑画报》的主编洛伦特就提出，画报专题要用一系列照片形象描写一个中心主题，要有头有尾、有时间地点与经过，使人看到的是真实故事。1947 年，出生于奥地利的新闻摄影记者哈斯，因拍摄故事性照片《战俘归来》(表现一个从维也那回到故乡的苏联战俘）而出名，后又因拍摄了故事性照片《希腊奇迹》而赢得国际声誉……

故事性专题摄影的故事，是真实的故事；故事里的事，是现实生活中的真人真事。它可不是像电视剧《宰相刘罗锅》故事里的事，“说是就是不是也是，说不是就不是是也不是”。那么，故事从何而来呢？这是一个长期困惑摄影界同仁的问题。问题的答案倒是很简单——故事性专题里的故事，是从现实采访中得来的。但是，有人就会疑问：怎么都一样地下去采访，他就找到了故事，而我就遇不上故事呢？原来，现实生活中的故事，是与其他生活现象混杂而存在的，并不是贴有“故事”标签等着谁人碰上便俯拾皆是、唾手可得的。混杂在现实生活之中的故事，要靠采访者去发现、发掘和鉴别，去观察、等待与捕捉。

《辽宁画报》1959 年第一期上刊载的《列车上的喜事》这组

图31 《列车上的喜事》

专题摄影，就是记者张甸以敏锐的嗅觉和迅速的判断捕捉到的现场纪实故事性专题。据作者介绍，那是在他带着编辑部交付的采访任务去往目的地的旅途列车上，突然听到列车广播发出紧急呼吁，寻找哪位旅客是大夫，列车上有位旅客将要分娩。这一广播牵动了全列车旅客的心，但尤其是触动了记者张甸那条寻找故事性专题的敏感神经，他立刻意识到了这将要发生的事件必将引出许多丰富的情节或故事。于是，他立刻整理行装，拿起了照相机等“武器”，并向车长亮出了自己的身份，旋即投身于一场紧张的抢救与采访过程之中。他以训练有素的敏锐眼光和娴熟技术技巧，不失时机地抓取了列车员热情帮助孕妇住进了列车临时产房；旅客中的助产士及时赶到，产妇顺利分娩，母子平安；不留姓名的旅客为产妇送来了各种食品，列车上的餐车服务员赶忙给产妇做

饭、做菜……一系列的感人情节和生动场面，记者超站一直跟到产妇家乡的车站，于是又拍下了车站人员热心安排产妇到自己家中住宿，帮助联系产妇家人来接走为止，其中包括车站服务员深夜为产妇买红糖的细节也没逃过记者的眼睛。于是，一个完整的故事性摄影专题就这样产生了。

张甸同志是50年代画报摄影中采访故事性专题的高产记者，他总结的经验是：耳勤——多听、眼勤——多看、嘴勤——多问、脑勤——多想、腿勤——多跑。这几勤几多，说明了故事性摄影专题来之不易，“得来全要费功夫”！也有的故事性专题是编辑从记者采访回来的大量素材中进行精选编辑出来的，《辽宁画报》1982年第二期上刊登的《小酒壶的故事》就是如此。这组专题是反映党的十一届三中全会之后，党的好政策使农民富起来了的大主题。记者采访回来的材料很丰富，这是一个由穷变富的典型，表现他变富的照片有：粮食丰收了，开始吃上了细粮，200多斤白面、700多斤大米、1000多斤糜子，于是就包饺子、蒸豆包；一年收入了6200元，有了钱，新翻修了房子，又请木匠到家来打家具；春节前夕，全家人都买了新鞋，两个大孩子还穿上了皮鞋，杀了一口180多斤的大肥猪，杀了两条10多斤重的大鱼，还抱回一台收音机，背回一架大挂钟，还有年画、鞭炮……富起来了，高兴的事也多了；这家户主年轻时就爱踩高跷，可是那些年因为穷哪有那些闲情逸致，今年可就不同了，主人公绑上高跷脚子，在自家的院里扭起来了；户主也爱喝点酒，可是前几年穷得喝不起酒，偶尔一次用俩鸡蛋换点酒借酒浇愁，结果惹得老伴骂，孩子叫，掴翻了桌子打碎了酒壶……今年又不同了，老伴给老头买了好酒，又买了新酒壶，儿女们也争相敬酒，要为户主庆头功……编辑大刀阔斧，从几十张照片中选出了5张照片，从一大串情节中选出了一把小酒壶，编成了《小酒壶的故事》专题。编辑在东北三省画

图 32 《小酒壶的故事》

报会上就《小酒壶的故事》谈故事性专题的特点有三：一是认为《小酒壶的故事》是用小题材表现大主题，选题从广大农村收缩到一家农户的一把小酒壶上，通过一把小酒壶反映出一家农户的典型变化，代表整个农村的巨大变化。这种以小见大，以少胜多的特点为之巧；二是认为《小酒壶的故事》不是正面宣讲党的好政策使农民变富的主题思想，而是通过小酒壶的故事情节发展中自然流露出主题思想，这种侧面反映，曲尽其妙的特点为之活；三是认为《小酒壶的故事》个性鲜明，故事性完整，富于矛盾冲突和感情色彩，最能激动人心，引起情感上的共鸣，从故事的回味中顿悟出道理来，这种动之以情，晓之以理的特点为之深。

【思考题】

1. 专题摄影体裁结构的基本特征是什么？

2. 专题摄影体裁分类是依据什么进行的？主要分哪种体裁？

3. 新闻专题摄影有何特点?

4. 综合性专题有何特点?

5. 故事性专题有何特点?

第六章　专题摄影的表现手法

本章提要：本章重点论述专题摄影的表现手法，从叙述方法、图文配合的特殊形式和刊登使用的不同方式，介绍专题摄影的各种表现手法，以帮助读者熟悉和掌握多种手法，丰富专题摄影创作知识。

专题摄影在反映现实生活时，要根据不同的题材内容和体裁样式选用与其相适宜的表现手法，以增强专题的表现力度和突出主题思想。从各类画报上刊载的专题摄影看，其表现手法是多种多样的。我们在这一章里，将对各种专题表现手法予以分类介绍。

第一节　叙述方式的多样手法

所有的专题摄影都是要通过照片和文章来“告诉”人们一件事或一些事物。但是，怎样来“告诉”人们呢？不同的方法就会产生不同的效果：有的可能平平淡淡，有的可能就娓娓动听。于是，人们就在实践中创造了专题摄影的各种叙述手法。

一、直叙法

这一手法是按事件的发展顺序进行直接地叙述与表达，把事件从发生、发展到结局，用照片和文章平铺直叙地反映出来。用这种手法表现的事件具有很强的顺序性、逻辑性和完整性，符合人们的正常思维习惯和读者的欣赏习惯，所以通俗易懂，是使用较多的一种手法。例如：《山东画报》1986 年第 8 期上刊登的《蒙山行医 60 年》就是运用这一手法的专题。专题的文章开门见山，单刀直入：沂蒙山区有一位女老中医，从年轻时就给当地人民治病。后来她在给驻本地的八路军伤员治病时，学到了高尚的医德医风。从此，她以共产党、八路军为榜样，不居功，不要报酬，为人民解除病痛，行医 60 年，足迹踏遍沂蒙山区。文章循序渐进，内容充实，再加上女中医老年行医的生动图片形象，整组专题给人以感情真挚、生动，令人肃然起敬之感。

但是，直叙法由于是平铺直叙，手法简单，缺少变化，所以，它主要依靠题材内容自身生动．新鲜来感染人。如果题材内容一般化，用这种手法往往会导致整组专题平平淡淡，也一般化。

二、倒叙法

这一手法是把事件的结果作为专题的开头，然后才叙述事件的发展经过。使用这种手法，往往第一眼便有一起突兀之感；从而会产生一种惊奇与悬念，希望赶快看下去，弄清到底是怎么回事儿。《人民画报》刊登的《王屋山下新愚公》专题，就是把工程竣工后开闸放水的照片放在了专题的开头，它场面很大，气势宏伟，具有吸引读者注意力的作用。

《中国》画报 1981 年第 1 期上刊登的《马林的刻瓷艺术》摄影专题，也是采用倒叙的手法。它将马林刻瓷的成果——刻有古

图 33 《马林的刻瓷艺术》

典名画的瓷盘作为专题的开头，而且放得较大，使读者初看像是油画但又不像油画，细看才看清原来是精美的瓷盘上刻出来的美术作品。于是，这是怎样在瓷盘上刻出来的作品呢？作品是何人所作呢?这一连串的悬念和疑问本来是专题作者就要告诉读者的，现在变成了读者迫切需要了解的了，这就是倒叙手法所产生的吸引力。

当然，这种用做开头和结尾照片，不应该是泛泛的一般照片，而是形象“打人”的出色照片，一般所占版面也较大；如果结尾的照片平平，那么，即使作为开头，放得再大也难达到预期的效果。

还有，这一手法在很大程度上是属于专题摄影的编辑和设计手法，所以，需要记者、编辑和设计人员能相互配合，紧密合作才行。

三、对比法

这一手法是将同一类的人物或事件的今与昔、新与旧、正与反、动与静等截然不同的形象放在一起，进行对比以表达专题内容的。有比较才有鉴别。由于专题摄影具有可视性特点，用形象对比可以一目了然，产生“眼见为实”、事实胜于雄辩的强大说服力。例如：《中国》画报 1987 年第 4 期上刊登的《中国铁路今昔》这组专题，采用了三张旧中国时期的铁路照作开头，然后与新中国的铁路建设照片相对比。通过这种昔与今、旧与新的强烈对比，使人们清楚地看到了旧中国铁路的落后状态和新中国是在此基础上进行的铁路建设所取得的巨大变化与成就。

60 年代初期《人民画报》上刊登的《小百花》专题，是将同一个人的两种形象放在一起进行对照。这是为了既能表现出天津河北梆子“小百花”剧团演出的精彩节目，又要同时说明演出这

图 34 《中国铁路今昔》

些精彩节目的演员是一群"乳臭未干"的小孩子，因而采用同一个人满脸稚气的生活照与化了妆的演出剧照相对比，使整组专题的形象更加丰富多采、生动感人。这种对比方法还常见于对体育运动员的专题摄影报道：把运动员的肖像照与竞技场上的精彩动作照片放在一起进行对比，也有异曲同工之妙（彩图 10）。

专题摄影的对比手法除用照片形象对比之外，文章的对比叙述也会加强专题的对比效果。尤其是在照片形象对比不足的情况下，文章的对比写法更有举足轻重的作用。

四、追踪法

这一手法是指追随着事件或人物的发展变化的踪迹，进行阶段性的专题摄影采访和报道。

追踪法最多见的是通过一张历史照片，追踪照片里的每一个人，通过这些人现在的生活、工作和作为，反映社会的变迁与发展。它通过照片今昔形象的巨大反差和文章叙述其经历过程的相互配合，会给人留下极为深刻的印象。当然，使用这一手法必须具备一定的前提条件：①所选用的历史照片，必须具有典型性和代表性的意义；②照片中的人物要经过调查可以找见；③这些人物相隔多年之后应有显著变化并能够通过这些变化说明一定问题。50 年代苏联画报就使用过这种手法：记者通过一张照片，追踪在卫国战争中失散了的一家人；通过这一家人的不同遭遇，有力地揭露了战争的残酷和苏军对人民的爱护。同期，我国的许多画报也都广泛利用这一手法，或歌颂社会主义制度优越，使过去受苦挨饿的穷孩子得到温饱，长大成材；或反映人民政府爱护人民，使因受灾难而失散的一家人重新团圆等等。

追踪手法的形式是把过去画报发表过的专题照片又重新发表，以呼唤照片中的某一个人，最典型的例子就是《日本小姑娘，

图 35 《日本小姑娘，你在哪里？》的部分照片

你在哪里？》。1942 年 7 月《晋察冀画报》创刊号上曾以《将军与幼女》为题发表专题，共用 4 张照片和简短文章报道这一消息："聂荣臻将军率部于百团大战攻破井陉矿之际，战士觅获敌人遗弃之幼女一名（图一），聂氏爱之，亲予哺食（图二），后修书一纸（图四），谆托村民送回敌方（图三）。" 1980 年，《解放军画报》第 6 期发表《日本小姑娘，你在哪里？》摄影专题，将当年的照片重新发表出来。1981 年 7 月，当年被救的日本小姑娘兴子（现名美穗子）携全家来到了北京，受到聂荣臻元帅的接见。《解放军画报》又在 1981 年第 9 期上发表《难离难舍故乡情》摄影专题，追踪报道了美穗子回到她的第二故乡——中国，受到聂帅接见和在中国故地重游、触景生情的情景。追踪手法的巨大作用，由此可见一斑。

追踪手法的再一种形式，就是摄影者有意识地对某一典型人

物进行长期的追踪积累，然后形成专题摄影作品。这种追踪手法在国内外均不乏其例，我国这方面的典型代表人物是浙江日报社记者徐永辉同志。他在1950年下乡采访时，为雇农叶根土一家五口人拍了一张“全家福”。那是刚解放不久，叶家很穷，衣衫褴褛、目容憔悴。但他深信，他们会在今后的10年、20年、30年……

图36 1950年拍摄的叶根土全家的照片。

发生巨大变化，他决定每5年采访一次。可是，由于叶家搬迁，到处寻找不见，费了很大周折，才于1959年找到了叶家的新住处。果然，叶家生活发生了巨大变化，《一户人家十年间》的专题报道在《浙江日报》上发表了。从此，徐永辉成了叶家的好朋友，叶家把他当成自家人。1962年，叶的大女儿要出嫁，来信邀请徐永辉去喝喜酒，徐永辉将《一户人家十年间》的照片放大装框作为贺礼。叶根土一见，把它当成无价宝，给女儿作陪嫁。于是，《陪嫁的“传家宝”》专题应运而生。“文化大革命”曾打乱了他五年一采访的计划，直至1979年，他的追踪报道才得以继续。

图37 《一户人家十年间》(1959年)

1979年的《一曲难忘三十年》、1984年的《历史的一页》、1989年的《一户农家四十年》三组专题，报道了叶根土家的第二代在社会主义大道上健康成长的情况。1994年，他又以《一户农家45年的女主人》为题，继续追踪报道了叶根土之妻高阿二70岁寿辰的热闹情景。中央电视台1994年春节晚会节目里，曾把徐永辉拍摄的叶根土一家的四幅“全家福”照片播出，作者也与全国亿万观众见了面。

图42 《一户农家45年的女主人》（1994年）

徐永辉同志执著追求、锲而不舍的精神和专心致志的工作作风，堪为摄影记者之楷模。他已追踪报道了叶土根、李招弟、汪阿金三个“一户农家四十年”的典型，还有女人大代表胡香、女研究生毕蔷玲和从戴红领巾到参加人民解放军的陈启达等多人，已经和仍在继续追踪报道之中，他的成功绝非偶然。他几十年如一日，深深扎根于生活的沃土之中，把农民当作自己的衣食父母，农民也把他当作自己的知心朋友。他与群众建立了深厚的感情。因此，他的追踪摄影报道内容既能贴近生活，思想又具有深度。他对一户农家一张历史照片进行了近半个世纪的追踪采访，先后采访50多次，通信150多封，拍摄的照片近千张，前后发表了7组大型专题摄影报道，这在中外摄影史上都是罕见的。一滴水能见太阳。他所表现的一户农民的变迁，从一个侧面说明：只有在共产党的领导下，走社会主义道路，国家才能繁荣

富强，人民才能翻身解放、安宁幸福。他的追踪摄影是立足于中国的实际，体现中国的国情与特点，具有强烈的时代气息和深刻的思想内涵，因此为广大群众所喜闻乐见。当《陪嫁的“传家宝”》发表之后，数以千计的读者纷纷来信，邀请徐永辉到家中作客。他的追踪报道作品为国内多家报刊转载，有的还为中国历史博物馆所收藏。

第二节　图文配合的特殊手法

我们说过，标题、组照、文章和照片说明是构成专题摄影的“四大要素”（也有称为“五大要素”，即将版面设计视为构成专题摄影的一大要素）。就是说，专题摄影不仅要有标题和成组的照片，而且要有一篇综合性的文章和每幅照片的具体说明文字相配合，这是专题摄影的基本构成形式，所以，人们经常用“图文并茂”来概括专题摄影的表现手法。“图文并茂”固然是专题摄影的一种表现手法，而且是使用最多的一种手法，在国内外的画报和其他报刊上几乎比比皆是。我们已经在专题摄影的体裁分类中说明过这一基本结构样式的特点，所以，本节不再详细讨论这一手法，而要重点研究一下除此之外的几种特殊的表现手法。

一、无文章、无照片说明的专题手法

这一手法与一般的专题摄影不同的是，它只靠一条标题和一组照片来反映专题内容和主题思想，没有综合文章和照片说明，给人一种一反常态的新鲜感，所以可谓专题摄影的特殊表现手法之一。

这一手法的最大特点是用形象来“说话”。专题除了一条标题

有时能稍微点出一点内容之外，其他所有的详情细节就都“拜托”照片“代劳”了。我们知道，照片的形象语也是有一定局限性的，不是专题摄影的所有内容它都能“代劳”得了的。因此，这一手法的使用，要考虑题材内容的适宜性与选择性。一般是选择那些题材内容比较单一的较为适宜，对于那些情节曲折复杂或者需要交待背景情况的专题摄影题材，一般是不适宜用这一手法表现的。

《人民画报》1961 年第 **11** 期上刊登的《阳光下，海水里》就是一组很适宜用这一手法表现的专题。这组专题由一条标题和四张照片组成：第一张照片是在穿着游泳衣的阿姨带领下，走在海滨上的拿着小红旗、戴着小白帽、穿着白裤衩的一队年约五六岁的孩子们的画面；第二张照片是孩子们坐在沙滩上，听阿姨讲话的画面；第三张照片是四个天真活泼的孩子、趴卧在海水里的特

图 43 《阳光下，海水里》

写画面；第四张照片是孩子们整齐地趴在海滩上，边晒太阳边听阿姨说话的画面。通过标题和这4张照片，专题摄影的内容与主题已经十分明了，再用综合文章来交待这是哪里的孩子们，到了什么地方去干什么；再用照片说明文字去说明每张照片中的孩子们在做什么，阿姨在讲什么，甚至介绍阿姨姓什名谁等等，都会有蛇足、续貂之感。

用这一手法表现的专题摄影，看似题材内容单一，但并不等于表达主题思想简单化。由于它主要是靠照片的形象“打人”，所以，生动的照片形象往往能产生“一图胜万言”的特殊效果，从而更加深刻地揭示主题思想。《辽宁画报》1978年第3期上刊登的《苦战能过关》专题摄影就是较为突出的一例。这组照片由一条标题和10张照片组成。10张照片展示了各种不同的人物，以各种不动的姿态在看书的不同画面。这组专题摄影一发表，立刻在摄影界特别是画报界引起巨大的震动与反响，认为它以冲破禁区的大无畏气魄，令人思想解放，精神振奋，耳目一新。这是为什么呢？这组专题发表的当时，“四人帮”已经被粉碎，全国科技大会也已开过，“科学的春天”开始普照祖国的大地。作者在参观一次外国图书展览会上，猛回首，偶然发现了这多的读书场面。广大知识分子与科技人员的这种“读书莫畏难”、“苦战能过关”、如饥似渴的求知精神，深深地打动了作者，他立即举机偷拍下这一个个生动精彩的画面。大概就是因为作者把无限的激情输入到了照片之中，所以才引起了读者情感上的强烈共鸣。

为什么有时无文章、无照片说明的表现手法往往会比有文章、有照片说明的专题手法产生更大的影响力呢？这可能需要从审美心理学方面去寻求答案了。一般认为，照片的直接形象和文字的间接形象都有形象的感染力。而在只有照片形象，没有文字形象的情况下，优秀照片的生动形象不仅能给人以视觉感染，而

且能给人以心灵感染，即在自己的内心深处会“写”出一篇比作者（编者）所能给予的文章或小片说明文字感情更加生动的文章来，因为它已经加进了读者自己的感受、体会和心得。这在美学上叫做“二度审美创造”，而只有照片、没有文章的小片说明文字的专题摄影手法，恰恰为读者进行二度审美创造留下了余地和空间。

二、图片配诗的专题手法

这一手法按专题结构成分看，当属于有标题、有组照、有文章而无照片说明文字。无照片说明文字，大都是因为用此类手法表现的专题照片，反映的内容基本上属同一类，无需一一分别说明之；有文章，这里的文章是文学的重要类别——诗。只因用了诗与成组照片的配合，便形成了这一颇有特色的专题摄影表现手法。

诗，语言凝练，形象性很强，具有高度集中地反映社会生活的本领。诗与照片的配合而构成的专题，可谓如虎添翼、相得益彰。而诗的作者——诗人，总是那么才情高超、风韵飘逸而又特别富于想象力，所以诗又是饱和着诗人丰富的思想和情感的结晶。诗人为照片配诗，可以说他是专题照片的第一个读者，他不是对照片进行综合说明，而是以诗人的诗思、诗眼关照照片，进行审美二度创造。他以诗的比兴、联想等手法，对照片抒发出其内涵和外延的情与景，从而营造出诗中有画、画中有诗的氛围。所以，如果说以文章与组照配合的专题摄影是图文并茂的话，那么，以诗与组照配合的专题摄影便是诗情画意的意境。

以下我们随便举两个实际例子看一看。

《雾》（《山东画报》1986年第5期）这组照片配诗的专题摄影，采用了出自各地作者之手的4幅照片，都是表现雾景的，所

图 45 《雾》

差仅是河畔之雾、山间之雾、林海之雾和海岛之雾而已，但照片还是各有意境的。其配诗既关照了画面内的意境，又增添了许多画面之外的深远意境和情怀：

……

乳白色的精灵

弥漫出缥缈的仙境

千姿百态的大千世界，一派朦胧

……

轻风徐徐

撩拨生命的酣畅

那山、那树、那人

融作绵长的诗卷

那海、那岛、那船
化为立体的画屏
……

《兴安风韵》(《黑龙江画报》1992年第4期)也是一组配诗的专题摄影，也是只有4幅照片，反映着大兴安岭的山野、河流和森林景象。诗人以丰富的想象力，用诗赋予静止的风光照片以生命力，向读者发出了热情洋溢的邀请函：

……
朋友
请随着春的脚步
到巍巍兴安来吧
……
秀丽多姿的樟子松
亭亭玉立的白桦树
捧出神秘的泉热
为你洗去沉重，抚平忧伤

走进这葱郁的松林
微风抖落一组组音符
奏响了莽莽林海的交响曲
缓缓的溪水　穿过薄雾轻轻地飘动
像少女颈上的白纱巾
抛给你如醉如痴的幻想
……
这山这水这情这爱
……
汇成一个沸腾的热恋　　（见彩图11）

这一专题手法长于抒情而短于叙事，使用时应对专题摄影的题材内容进行审视。一般地说，它最适合于表现春花秋树、风雨雪雾、山海河湖等自然风光类的专题摄影题材内容。

三、连环式图片专题手法

这一手法从构成成分看是有标题、有组照、有照片说明文字，但没有综合说明文章。它很像美术作品中的连环画。它将照片按事件发展的顺序排列先后，然后在每张照片下面标出说明文字，通过照片形象和文字说明，表达出一个完整的事件和故事。

连环式图片专题手法要求照片必须具有连续性和完整性。照片要能表现出一个有头有尾、有经过有发展、有矛盾冲突和高潮的完整故事，不要落掉每一个重要情节和细节。所以，这一手法最适合表现在现场采访的故事性专题或新闻性专题。

连环式图片专题手法要求照片说明文字短小精练，而且要肩负起既说明照片内容，又能对两张照片的前后衔接和整组照片的承上启下具有连接的双重作用。

连环式图片专题手法因为没有综合性说明文章的提示，所以一切情节变化和结果，都得等到全部看完专题才能知晓。因此，从某种意义上说，这也是连环式图片专题手法的一个特点和长处：它驱使读者循序渐进地抓紧看完全组专题。

用这一手法表现的专题摄影实例很多，前面我们提过的《辽宁画报》刊登的《牛百顺班》和《列车上的喜事》，均属以此种手法表现的故事性专题。

《江西画报》1988 年第 2 期上刊登的《日本影星与中国农民》，也是用连环式图片专题的手法。这组专题摄影的内容是日本影星中野良子在中国江西农村参加一个农民婚礼的情景，精彩的照片画面形象加上说明文字，已经足以表现出日本影星在婚礼活动中

的兴高采烈，也就无需再用文章来赘述了。

这一手法也可用于综合性专题摄影，如《中国》画报1992年第7期上刊登的《冰川奇观》（彩图12）。顾名思义，这组专题摄影就是向世人展示中国冰川之奇。专题用了5张照片，既有客观以见冰川气魄的大场景，又有以微观或中近景表现冰川的奇型怪状，看后使人大有叹为观止之感。加上五条简单的照片小说明，表现中国的冰川之奇已足矣。这一没有综合文章的专题手法，或许更能引起观者的注意与悬念：如此壮观的冰川奇景到底在中国的哪里呢？它们又是怎样形成的呢？……甚而会产生：非到那里去亲自一睹不可的念头。

《山东画报》1991年第11期上刊登的《民间多吉祥》，在运用这一手法上颇有新趣。这是一组把民间百姓祈求吉祥的许多习俗综合而成的专题摄影。有趣的是，它的照片说明不是按照片的画面内容直接叙述，而是通过照片上的实物名称的谐音和寓意道出一句“吉祥语”来。例如：在一幅鱼和豆腐的照片下面，说明是：辞旧迎新，吃顿豆腐和鱼，图的“都富裕”。

第三节　刊登时的各种手法

专题摄影的主要传播媒体是各类画报和期刊。这些画报和期刊又都一定程度地受到篇幅和出版周期的制约。这是它们的局限，但同时又是它们的特点。因此，长期从事画报或期刊工作的人们，就要研究其特点，克服其局限，找出适于自己刊物所需要的办法。于是，专题摄影在画报或期刊上刊登时的各种手法也就通过不断实践而产生了。

例如，大家都能看到画报上的专题几乎都是两页（面）一组，

即展开对页为一个专题。这大概是与便于成组的照片能连续地展开和方便读者阅读有直接关系。但是，由于题材内容有长有短，所以，一组专题只占半页、一页或占 3 页、4 页、6 页、8 页的也常有所见。这就叫“量体裁衣”、“有话则长，无话则短”，按专题摄影材料多寡决定版面，能占几页就占几页，这是一般性的刊登手法，我们不作重点讨论。本节只就较有特点和意义的三种刊登手法加以介绍。

一、呼应的手法

这一手法是将反映同一主题思想的两组以上的专题在同一期画报上接连刊登，前后呼应。只有两组专题的前后呼应称作“姊妹篇”；在一个标题下分出若干个小标题的专题，称作“母子篇”。将两组以上专题集中起来，呼应刊登，便形成了“拳头产品”，产生了力量的优势，达到集中、突出专题思想内容的目的。因此，呼应的手法常常体现出一期画报的报道中心。

我们前面曾经提及过的《辽宁画报》刊登的《萋萋芳草心》、《涓涓姊妹情》，就是采用呼应手法刊登的“姊妹篇”故事性专题摄影作品。开始，记者采访回来的材料是准备作一组专题发表。说的是辽宁丹东一位名叫李忠琴的残疾姑娘，30 年来得到社会各界的关心和照顾。开始，有六名小学生照顾她日常生活，学校的老师到她家里为她上课，使她拿到了小学和初中的毕业证书。后来，照顾她的六名同学都背上行李上山下乡去了，李忠琴陷入了困难和痛苦之中。就在这时，年仅 13 岁的龙岩小姑娘抱着一床小褥子来到了李忠琴家中，决心与李忠琴同住，挑起侍候她的重担。这一挑又是 13 年，龙岩由小姑娘变成了大姑娘，仍然坚持侍候李忠琴。13 年啊，又出现了许许多多感人肺腑的故事。稿件经过编辑讨论认为：如果是作为一组专题摄影进行刊登，虽然可以增加版

图46《萋萋芳草心》

图47《涓涓姊妹情》

但时间跨度太大，使故事情节发散，重点难以突出，特别是后13年龙岩这一典型形象和典型事迹，有被湮没的可能。于是决定采用“姊妹篇”的手法，分两组进行前后呼应地刊登：前篇《萋萋芳草心》侧重介绍当年的六个同学和老师，以及妇联、团市委、街

委、街道和商店等社会单位对李忠琴的关怀与帮助（当时的这些活动曾在 1964 年的《人民日报》、《辽宁日报》、《安东（现丹东）日报》和《中国少年报》上刊登过照片）；后面的《涓涓姊妹情》则重点介绍龙岩侍候李忠琴，朝夕相伴的生动事迹。这样，两组专题有机联系，前后呼应，使故事情节迭宕起伏，人物形象集中突出，不断给读者留下深刻的印象。

前面已提到的《解放军画报》刊登的《军营巾帼风采录》，就是采用“母子篇”手法刊登的综合性专题摄影。它在一个总标题下，分出了《伟大的奠基》、《辉煌的世界》和《灿烂的群星》三个篇章；又在各篇章下再分出若干个小题目，如《辉煌的世界》下分有《冰山雪原献青春》、《南海花枝俏》、《踏浪南海竞风流》和《七仙女传奇》等。这样一来，使这许多大大小小的专题连绵起伏、前呼后应、气势宏伟、声势浩大，犹如壮严雄伟的仪仗方队，迎面向我们接踵而来，使我们感到了强大的心灵冲击力。

二、专辑的手法

这一手法是用整本画报（或期刊、画册）刊登一个专题摄影作品，表现同一个主题思想。它的题材内容大多是重要历史人物或重大事件。专辑手法比“母子篇”的规模更大、气势更宏伟，对人们的感情冲击力更强烈。

我们已经说过，在中国画报史上最早是《良友》画报第 10 期，用 200 多张照片刊登的《孙中山先生纪念特刊》；《人民画报》1977 年第 1 期刊登的《周恩来同志为共产主义光辉战斗的一生》资料性专题摄影。它们都是以一整本的画报篇幅，用专辑的手法刊登重要人物专题摄影的实例。

人物的专辑手法，不能忽视在画报和期刊以外的专题摄影运用形式，这就是近年来出版的一些重要历史人物的专辑性摄

影集，如：《毛泽东》、《刘少奇》、《周恩来》、《朱德》、《邓小平》等等。这些大型摄影集，都属于专题摄影的专辑性手法，从广义上讲，这些摄影集都属综合性专题摄影的体裁范畴。以《杨成武》（辽宁美术出版社 1994 年出版）大型摄影集为例，它将近 500 幅照片分为 10 个部分，即《万水千山》（土地革命和二万五千里长征时期）、《敌后抗战》（抗日战争时期）、《鏖战华北》（解放战争时期）、《抗美援朝》、《心系国防》（关于部队建设等军事活动）、《建设祖国》（关于参政议政等政治活动）、《外事活动》、《情深意重》（与党和国家领导人、部队战友及广大群众的交往活动）、《家庭生活》和《弘扬传统》（离职以后的活动），每一部分开头都有一篇综合介绍文章。可见，它像所有的专题摄影构成一样有标题、有文章、有组照和有照片说明文字，从而能系统连贯地再现出杨成武将军的昔日风采和艰苦卓绝的战斗历程（见彩图 13～15）。

用摄影集的形式登载专题摄影，因为不像画报和期刊受到时间（周期）和篇幅的限制，因此，比用画报或期刊登的同类专题摄影内容更广泛、细腻，形式更大方、舒展，形象更突出、感人。

用专辑的手法以一整本的篇幅刊登重大事件专题摄影也不乏其例。如前面已提过的 1951 年《东北画报》第 81 期，就是用整本画报刊登伟大抗美援朝战争专题摄影的专辑。

《山东画报》1983 年第 3 期刊登的《张家埠人》，也是用专辑的手法，以将近一整本画报的篇幅，刊登农村建设社会主义精神文明重要题材的专题摄影。它选取的题材是在党的十一届三中全会之后，农民开始敢富、会富、抓富、快富起来之后，进行两个文明一起抓的张家埠大队（村）这一典型。大小 13 组专题，占了包括封一、封二共 25 页。它以诸多的典型人物和典型事件（故

事），展示了张家埠人的崇高品德、风格和精神境界。如：善于作思想工作的党支部好书记、风格高尚的好船长、心灵美的好姑娘、好媳妇、好小伙……和《她又流下了眼泪》（表现四年如一日侍候病瘫妻子的好丈夫）、《两次订婚照》（表现情愿与因公受伤并可能变残的未婚夫登记和结婚的好姑娘）、《还是当年那股劲》（表现当年的民兵支前模范保持战争年代的光荣传统）、《赛娃娃》（表现计划生育）、《开支啦！》（通过商品大集货物畅销表现张家埠人囤中有粮、手中有钱、生活富裕）等等，使《张家埠人》构成了一个以精神文明与物质文明为特色的庞大群体，它以规模之大而引人注目，以典型之多而感人至深，以手法多变而丰富多采。

采用专辑手法用整本画报报道一个重大事件，是为了形成“拳头”，集中力量，突出主题思想。这其中涉及到一期画报的报道中心和总体内容安排，还涉及到整本画报的总体设计问题，我们将在后面的章节中进行讨论。

同样，我们在研究事件性专题摄影的专辑手法时，也应注意同类性质的摄影集。这类大型摄影集近10年来各出版社皆有许多出版，例如辽宁美术出版社，就出版有《人民战争必胜——抗日战争中的晋察冀摄影集》（1988年出版）、《巾帼英豪——抗日战争中的晋察冀妇女儿童摄影集》（1989年出版）、《延安精神》（1991年出版）、《冀热辽烽火》（1991年出版）、《东北解放战争》（1992年出版）、《华北解放战争》（1993年出版）等多部。它们都是利用历史资料照片编成的大型综合性专题，内部按时间为序划分出若干个小题目，常有综合文章概括介绍每一个阶段的内容，层次分明、融会贯通地再现出历史上发生的可歌可泣的事件，被誉为是对后人进行爱国主义教育的形象教材。

作者解海龙的《我要上学/中国希望工程摄影纪实》（中国

图 52　解海龙摄《我要上学/中国希望工程摄影纪实》摄影集封面。

图 53　《我要上学》之一：1993 年 10 月　云南省红河县虾哩村垭玛小学　校舍年久失修，随时有倒塌的危险，学生们只好露天上课。

图 54　《我要上学》之二：1993 年 11 月　河南省新县陡山河乡希望小学　这是一所希望工程援建的小学，建校三年来，升学率年年达 100%。

摄影出版社 1994 年出版）摄影集的出版，引起了国内外广大读者的极大关注。这主要是因为作者深入生活、直面人生，拍出了过去鲜为人知的我国少数贫困地区的孩子们上学难、读书难的真实

照片，形象生动感人，真可谓是触目惊心，感人肺腑，催人泪下。而摄影集在运用这一大型综合性专题摄影材料时，采用专辑手法并分为三篇：《渴望篇》——以 44 幅照片表现边远贫困地区的孩子们渴望上学、渴望读书；《爱心篇》——以 10 幅照片表现身在贫困地区的老师、校长、退休干部和七旬老人为孩子们上学读书献爱心；《希望篇》——以 7 幅照片表现通过集资、捐款建立了希望小学，孩子们又能高兴地上学了。这“渴望”——“爱心”——“希望”三篇题目，将分散的材料构成了有机联系的一个整体，不仅层次分明、循序渐进，而且深刻地表达出这组专题摄影的思想性和目的性。

三、连载的手法

连载，即连续刊载之意。这一手法最常见于画报，其他期刊和报纸也有时应用。这一手法适于表现内容丰富、含量较大的专题摄影。这样的专题，如果在一期画报上刊登，即使是采用专辑的手法，也往往难以全面展开，甚至会有损于题材内容的丰富性和全面性。而连载是把一个大题目分成若干个小题目，分多期在画报上相继连续登载。这样做，便有利于系统地、多角度地、更加全面地进行表现和反映。而且，像画报一类期刊，都具有采、编和印刷的周期性时间要求，采用连载方法，可以给采编人员以计划、采访和编辑较为从容的时间。画报、期刊都是具有固定订户的，采用连载，也可以给读者留下一个念想：看了这期想看下期，起到吸引读者的作用。

连载的手法是用形象语言编写出来的大块文章。因此，它对题材的选择应首先考虑要具备构成连载的必要条件：第一，连载的内容要能吸引人。适于连载的题材，往往是以历史形成或遗留的、基本定型少变的内容为主，而不能是突发性或变幻莫测的内

容（那将导致连载因事物的变化半途而废）。对题材内容的要求一定要丰富多采，具有典型性、知识性和趣味性。惟有这样，才能引人爱看而且一期接一期地看下去。否则，看过一期毫无意思，谁还想再看下一期？连载也就随之失去意义了。第二，连载的形象要能打动人。从专题摄影的角度要求，连载的选题必须富于形象性，能够产生优美生动的画面，才有可能用形象语言来谱写文章，才能使人从艺术欣赏中获得审美愉悦和知识。第三，连载的选题要经过仔细周密的调查研究，以确定其可行性；要做出具体的采编计划，以确保连载的按期实现。这里还需要有足够的人力、物力作基础，有一定的组织形式作保障，甚至要提前准备出两三期的材料之后，才能开始连载。所以，一个大的连载题目，往往需要组织采编人员进行“大兵团协同作战”，才能顺利完成。第四，专题连载要制作一个标志，每期连载都要出现，并且注明是连载之几以方便读者阅读和查找。大型连载专题，开始还要发一个编者按语，说明连载从哪一期开始；最后也要加一个声明，告诉读者连载结束。

在我国，像人民画报社这样实力雄厚的大单位，往往最能显示出适于大兵团作战的优势。所以，他的专题摄影连载不仅数目较多，而且题材内容方面也常常是规模宏伟、气势磅礴。如《人民画报》1973 年第 6 期开始的黄河的专题摄影连载，便是其中的一例。这组以《大河上下》为总题目的连载，共分 11 组进行分期连载。它的开篇是毛泽东同志的话：“要把黄河的事情办好”并同时展现黄河的宏观大场面、黄河流域地图以及毛泽东视察黄河时的照片，用文章阐述黄河既是中华民族文明的摇篮、是中国灿烂文化的发祥地之一，但又在几千年中不断给人民带来水患的灾难。只有到了新中国，人民政府下定决心治理黄河，才使黄河变害为利，面貌大为改观。同期刊出第一组连载专题摄影《黄河源头

行》，以科学探险式的采访，向人们揭示了鲜为人知的黄河源头景象；第二组题为《黄河湟水多新姿》，介绍黄河流经青海境内的情景；第三组题为《皋兰山下》，介绍甘肃境内黄河两岸的城市风貌和工业发展及风土人情；第四组题为《塞上江南》，介绍宁夏回族自治区境内引黄灌溉和新修建的青铜峡电站与水库；第五组题为《阴山下　黄河边》，介绍黄河流经内蒙古自治区段的大草原和河套地区的建设新貌；第六组题为《黄土高原的水土保持》，介绍黄河进入黄土高原之后，由于水土流失，使黄河清水变黄水，沿途沉淀，形成地上悬河，过去经常泛滥成灾，解放后经过多年的加强水土保持工作，使黄河上、中游地区出现了新面貌；第七组题为《黄河上的明珠》，介绍了在黄河上修建的几座大型水利枢纽工程；第八组题为《黄泛区的新生》，介绍了由于历史上国民党反动派曾经扒开花园口，使黄河泛滥成灾，造成一大片黄泛区，新中国经过开发改造，使黄泛区变成了粮、棉、林、果的胜产地；第九组题为《黄河边上的三座名城》，分别介绍了洛阳、郑州和开封的历史文化；第十组题为《水上长城》，介绍黄河进入山东省境内，两岸的千里金堤被称为"水上长城"，发挥了防洪排涝的巨大作用；第十一组题为《黄河入海流》，介绍了黄河入海口的风貌以及滩涂养殖、农场和胜利油田等。就这样，11组专题摄影，历时一年，全部连载完毕。《大河上下》以黄河为主线，贯穿从源头到入海口的全程，既有历史、地理和文化知识，又有生产、生活和风土人情；既展示出黄河的旧影，又展示出黄河的新貌，使人读后感慨万千，收益颇硕（见彩图16～18）。

此后，《人民画报》又刊登过长江的连载，也是一大长篇巨著。《民族画报》也曾以《环行祖国边疆》为总题，进行过前后约三年时间的长篇连载，规模之大，可见一斑。

各省、市的地方画报在连载手法方面也都有过尝试，虽然规

模不大，但却不乏特色。例如：《辽宁画报》1980年以《清前史话》为总标题的专题摄影连载，紧密结合画报的形象性特点，按照历史发展的时间为序，选取永陵、沈阳故宫、福陵、昭陵和山海关五处风光名胜古迹，组成了五组专题摄影连载，系统地介绍了清朝入关之前在东北的历史情况。由于选题巧妙，使读者如在旅游观光之中，不知不觉地了解到清军入关前在东北的战争、政权建设以及发展沿革的历史知识（见彩图19～23）。

【思考题】

1. 专题摄影主要有哪些表现手法，它们的长处与短处各是什么？

2. 追踪专题摄影的手法有几种？各有什么特点？

3. 无文章、无照片说明的专题摄影有什么特点？

4. 应用专题摄影连载手法的前提条件是什么？

【实习作业】

1. 从专题摄影的不同叙述手法中，找一种你最喜欢的手法，试构成一组专题摄影。

2. 自己拍一组专题摄影，试用几种图、文配合手法组成专题摄影，比较其效；取你认为配合最好的一组专题，写出它好在哪里。

3. 如果你对追踪专题摄影有兴趣，并立志将来要有所作为，那就请你从现在开始起，找出三个不同类型的典型人物，开始积累材料，并注意作好文字记录。

第七章　专题摄影的编辑工作

本章提要：编辑工作是专题摄影创作必须经历的一个阶段。本章论述专题摄影的美术编辑和文字编辑的工作程序和内容，介绍撰写专题摄影文章、照片说明和制作专题摄影标题的要求、种类与特点。

编辑一词有两个含义：一作名词，是指从事编辑工作的人；一作动词，是指编辑所进行的具体工作过程。

编辑工作，是一项庞杂、琐细而又具有十分重要意义的工作。因此，对从事这项工作的编辑人员的素质要求很严。编辑是社会活动家，必须具有一定的理论修养和学识水平；编辑是实干家，必须具有胜任本职工作的业务能力；编辑是"杂家"，必须具有广博的知识和多方面的修养；编辑是"无名英雄"，必须具备高尚的品质，无私的精神，才能甘为他人做嫁衣裳。

我们这一章里所讲的，虽然侧重是对专门从事专题摄影编辑人员，但许多编辑基础性知识无论是对专业从事专题摄影的记者，还是业余专题摄影工作者，都是很有必要了解和掌握的。有的作者需要采、编兼于一身，那就更有必要学习和掌握编辑知识；有的记者虽然可以只管拍照，然后有编辑来给专门加工，但如果你能掌握一些编辑知识和要求的话，那你的采访将会是如虎添翼，你

的稿件命中率肯定会有提高。

第一节　专题摄影编辑工作的程序和内容

专题摄影编辑工作与一般新闻出版单位的编辑工作具有共同点，即都包括组织、审读、编选和加工整理稿件等程序和内容；但也有不同点或称特殊性，其主要表现为：专题摄影编辑所组织、审读、编选和加工整理的稿件，不仅有文字稿件，而且有成组的照片稿件，并是以后者为主的。这样，专题摄影编辑就要比只管文字稿件的编辑增加了工作范围和工作量；专题摄影编辑不仅要有文学修养功夫，而且还要有关于摄影特别是专题摄影的专门知识和修养。虽然有些单位将专题摄影编辑分为美术编辑和文字编辑，即使这样，也决不能忽视编辑对专题摄影图片和文字的专门要求，否则，是难以胜任专题摄影编辑工作的。

专题摄影编辑工作的主要内容和程序是：①提出选题和制定选题计划；②采取措施，使选题计划付诸实施；③审阅稿件，筛选照片，编排专题摄影照片结构；④修改、加工专题摄影的文章；⑤修改、加工专题摄影的照片说明文字；⑥制作、推敲专题摄影的标题；⑦进行专题摄影的版面设计。

以上七项，按其分工其一、二项属于资源开发性质的工作，所有编辑（不论美编或文编）都应当积极参与；第三项主要是美术编辑的工作；第四、五项主要是文字编辑的工作；第六项当属文编工作范围，但因标题的特殊连贯性与重要性，美编也有参与；第七项当属美编工作范围，但在设有专门负责版式设计人员的单位，

美编只要提出对版面的初步设想与要求即可。

根据内容多寡，我们将一、二、三项纳入本节讲述；四、五、六项单独分节；第七项则独立成章。

一、提出选题和制定选题计划

提出选题和制定选题计划，是编辑的一项首要工作任务。人们常把寻找选题比做是资源的开发，所以，编辑必须根据形势、任务和自己的分工，提出报道中心和具体的选题计划。对于像画报这种周期性很强的期刊来说，没有计划是绝对不行的，那将像“盲人瞎马”，没有方向和目标。有了计划，等于有了远景规划，则人人心中有数，手中有活，有了抓头和奔头。

为了集思广义，开发资源，有的画报社采取“采前会”(即选题论证会）的形式讨论和制定选题计划，吸收记者一起参加。这一做法有许多优点，一是可以发挥集体的智慧，使选题计划内容充实，可行性强；二是选题计划与记者直接见面，使记者能了解编辑思想和意图；三是记者也可以提出选题或线索，经过讨论决定取舍或在编辑帮助指导下，确立主题思想，寻找表现方法，有利于编辑掌握情况和记者的采访实践。

关于选题与计划，我们在前面已经有过讨论，这里不再赘述。

二、采取措施，使选题计划付诸实施

按选题计划分配任务，派出记者进行采访，是编辑工作中的又一项重要任务。“养兵千日，用兵一时”。各家画报社都拥有一批力量雄厚的记者队伍，他们就是专为画报的专题采访服务的。在分配记者下去采访之前，编辑要向记者交待清楚选题的内容和要求，并和记者一起讨论选题，从选题内容、体裁和表现方法等方面，尽量多给记者出些“点子”。有的画报社还采取编、采合一，

或编辑亲自下去采访，或编辑与记者一起下去采访。这样做，可以随时随地解决采访中遇到的各种实际问题；文编同摄影记者一起下去，不仅可以从现场中得到更丰富的资料，而且为记者增加了一双眼睛，可能提供出很多情节和细节方面的形象信息。

除了亲派记者下去采访之外，编辑落实选题计划还可以借助于社会力量，委托他人去采访拍照，这在编辑工作中称作“组稿”。组稿在其他新闻出版单位是稿件来源的主渠道，也是编辑工作的重要内容，惟独在画报界例外。究其原因一是专题摄影的采访、拍照难度较大，一般业余作者很难能圆满完成任务，二是画报社拥有一批训练有素的记者，完成任务的保险系数大。但在记者忙不开、编辑派不出记者或因特殊情况记者、编辑都不可能很快到达目的地的情况下，这种利用现代化通信工具邀请他人完成选题计划就显得十分需要和必要了。

组稿时编辑首先要选好作者。一般编辑手中都掌握着自己的作者网，而画报社由于有通联工作，业余作者更是遍布各地。这些作者一般都与编辑保持着经常性的联系，编辑对他们的情况一般也比较了解，因此，要根据选题的题材内容、体裁样式和表现手法等要求，选择适合的作者，以保证选题任务能保质保量地按时完成。当然，编辑在向这些作者交待任务时，一定要把选题内容要求、报道意图和所要表达的主题思想等等讲清楚，以便作者根据要求完成任务。

还有一种情况是编辑既不派记者，也不委托业余作者，而是利用资料编专题，这就是我们通常所说的“资料性专题”。

编辑根据选题计划，利用历史或现实中的现成照片编辑专题，最能见出编辑的水平和工力。

在记者采访和委托他人拍照的过程中，编辑应当像战地指挥员一样坐阵指挥，经常与记者或组稿的作者保持联系，掌握进度，

并随时帮助他们解决采访中遇到的疑难问题。惟有这样，才能保证选题计划的圆满完成。

三、审阅稿件，筛选照片，编排专题摄影照片结构

采访的战役结束了，记者带着照片和文稿陆续归来了，编辑的下一个战役也将开始了。

1. **审阅稿件**。编辑对记者的稿件聚精会神地进行审阅，就是履行编辑“把关定向”的职责。编辑需要具备一定的理论修养和学识水平，这是由他所担负的职责决定的。没有一定的马列主义、毛泽东思想作理论指导，不掌握党的路线、方针与政策，是难以胜任编辑工作的。

这是一场十分严肃甚至近似冷酷的裁判。所有记者带回来的稿件，不管是计划内的还是计划外的，都得经过编辑审视而决定“生死”命运。在编辑的审视下，一批题材内容新、照片形象好、表现手法活、表达主题思想较深的稿件通过了；一些存在这种那种缺欠的稿件，或一些问题较大的稿件，或是内容不合时宜，或是照片形象太差，或是表现手法和表达主题思想都极其一般化的，很可能就要被“枪毙”了。

当然，编辑本身是有立场、观点甚至于偏爱的。为了避免由于受编辑自身立场、观点和偏爱影响而出现的审稿偏差，防止“冤、假、错案”的出现，有的画报社采取了“编前会”的形式进行集体审稿。“编前会”不仅有编辑参加，而且有领导和记者参加。先由记者将自己采访来的照片经过挑选放大张贴上墙，结合照片讲述自己的采访经过和所要表达中心思想；编辑们审视照片，结合记者的讲述提出种种问题，发表个人的看法，表示对此组专题

的去留意见；然后由领导根据编辑们的意见进行综合、定音。“编前会”往往是“横挑鼻子竖挑眼”，展开激烈的讨论和辩论。开始人们很不习惯，经过一段时间之后，人们不仅习惯了，而且总结出这种做法的很多优点。这可以说是对编辑的一种权力执衡，但它对编辑、记者提高思想认识和保证专题摄影稿件的质量与良好社会影响，起了很大的作用。

2. **筛选照片**。筛选照片，就是从记者拍摄的一组专题照片中挑选出好的、有用的照片来。这是专题摄影编辑的“绝活”，是专题摄影编辑区别于其他编辑的最显著特征。

编辑筛选照片的原则是：既要能完整、充分地说明问题和表达主题思想，又要少而精——照片数量尽量减少，照片质量一定要高。无论是经过集体审稿时作者挑选过的照片还是未经审理的照片，编辑都要重新过目，要看记者的全部稿件。记者采访，有时为了“宽打窄用”常常要多拍几张，这是可以理解并允许的。但是，也有的记者是抓不住要领、拿不定主意而造成“有文必录”、面面俱到的情况，推来了一大堆照片，以供编辑挑选。这确实需要编辑发挥眼力，进行筛选。人们常说编辑是“眼高手低”，这话似乎是在贬编辑没本事拍不出好照片来；但从另外的角度看，这话似乎又点出了编辑眼高的优势，眼高有鉴赏力，能够发现和挑选出好照片来。从一定意义上说，当编辑手不高尚且可以，眼不高是绝对不行的。正因为编辑眼高，方能像沙里淘金一样，从一大堆素材中挑选出几张好照片来，构成精彩的专题。

编辑筛选照片，实际上是对记者稿件的重新评价，或称再创作。编辑的再创作就是要从高于记者的角度来通观全局，发挥“眼高”的优势，从编辑思想出发，重新考虑这组专题的题材、体裁、专题表现手法，甚至考虑发掘和揭示更新层次的主题思想。曾经有过这样的事情发生：被记者废弃扔进纸篓里的照片又被编辑

发现，经过剪裁成了一幅优美的照片用在专题里，这是真有其事的。编辑面对全部照片，犹如将军检阅部队，准备调兵遣将，展开新的战斗——

3. **编排专题摄影照片结构。**编辑的再创作的成果，主要体现在组织专题摄影稿件的总体结构上。编辑筛选照片的目的，全在于要构成一组生动而有意义的专题摄影作品。

编辑的再创作，同样要经历选择题材、酝酿主题、搜集材料、考虑体裁样式和表现手法的全过程，同样要经历从感性认识阶段到理论认识阶段的发展和升华过程，同样要进行形象思维和逻辑思维。如果说他与摄影记者的第一次创作有所不同的话，那就是他不像记者面对现实生活搜集材料和寻找选题，而是在记者已拍成的稿件中挖掘题材和主题；如果说记者的稿件已是经过第一次创作而具有了较为明确的选题和主题思想的话，那么，编辑的再创作就是审视它的题材内容是否丰富、精确，主题思想是否深刻，从而使题材内容更加丰富和主题思想层次更深。有时编辑另有重大发现，甚至要全部推翻记者原来的设想而重新构思。

编辑面对稿件进入构思：这些照片可能构成一组什么样的专题摄影作品……表现什么内容，意义如何……表达什么主题思想，深度如何……用几张照片构成……照片形象怎样，是否生动感人……照片含义怎样，能否说明问题……照片的相互衔接怎样，是否能连贯地表达一个完整的事件和故事……采用哪种体裁最为合适……采用哪些专题摄影的表现手法更为有力……以什么为契机……从哪里切入专题……开头用哪张照片……结尾用哪张照片……中间的照片怎么排列……能够融会贯通地表达内容和主题思想吗？

……

如果说记者采访中的“过电影”是记者对自己“发难”的话，

那么，现在是编辑对自己进行“发难”了。编辑的再创作，既要考虑题材内容的重要性，又要考虑主题思想的深刻性；既要考虑照片形象的生动性，又要考虑照片之间的连续性；既要考虑故事情节的丰富性，又要考虑反映事件的完整性……编辑在挖空心思、绞尽脑汁、不断设计方案，不断自我推翻；继续设计方案，继续自我否定……经过多次反复推敲，鉴别，比较，最后确定一个令人满意的方案。这个方案至此已经“净化”得相当简单，内容包括：用了几张照片，它们的排列顺序及主、次关系；专题采用某种体裁样式和表现手法；初步拟定的标题和版面安排设想意见，以及所配文章的文体、内容和所占篇幅等。

看来，编辑再创作的费劲程度并不亚于记者的第一次创作。

至此，美术编辑的工作会遇到两种情况：一是有些单位设有专门负责版式设计人员，在这种情况，美编将自己的方案交给设计人员，基本就算大功告成了；另一种情况是有些单位采取编、设合一的做法，美术编辑兼做版式设计工作，那么，美编就将继续转入设计的战场，把自己设计的方案转化为具有视觉效果的版面形式。关于版式设计的有关问题，我们将在以后的章节中专门讨论。

第二节　专题摄影的文章

人们往往认为编辑的工作就是修修补补：看看文章，改改错别字，加工一下语法、修词而已，所以，形容编辑的工作就是“剪刀、浆糊加红墨水”。是的，这些都是编辑案头工作不可缺少的内容。但是，编辑工作的主要任务还在于他是为文稿把关定向，从思想性、政治性的高度来审读文稿，提出问题和加工修改文稿，这才是编辑的天职。

专题摄影的文章与其他同类型的文章有许多相同之处，如都是向读者介绍现实社会中发生的某种事件和现象，传播一定的知识和信息，以提高认识和增进共识。但专题摄影的文字与其他报道性文字又有很大差别，这主要是专题摄影的文章与一组照片相配合而存在，形成有机联系而共表达一个事件或故事；因为专题摄影是以图片形象为主，专题摄影的文章在整个专题作品中不是唱主角的，而是处于配角地位；专题摄影文章在刊登时，还往往受到版面条件的限制与制约，等等。所有这些，使专题摄影的文章形成了自己独有的特点。我们在编辑加工专题摄影文章时，应当考虑这些特点。这些特点归纳为一短小，二有情，三新奇。

一、短小

文体短小，是专题摄影文章的一大特点。由于篇幅有限，不允许文章长篇大论；因为专题是以图片形象为主，文章长了没人看。文章要短小，还要能说明问题，这就是要作者的真功夫了。初到画报编辑部的文科大学生好写长文章，动辄两三千字；不得要领的记者也经常好写长文章；特邀业余作者也是经常寄来大块文章……面对这些长文章，编辑就得大刀阔斧地大杀大砍了，将数千字的文章强压浓缩到三五百字或七八百字。文章必须摆正与图片的关系，专题摄影是以图片形象为主、文章为辅，它们是相辅相成，相得益彰的。专题摄影的文章不能与图片平分秋色，更不能喧宾夺主、分庭抗礼。长篇文章就是忽视专题摄影的特点、无视一组照片的存在，一心只想独立成章所致。须知专题摄影的成组照片，已经形象地叙述了一个完整的事件或故事，文章的作用则在于辅助照片的叙述、补充照片形象叙述的局限与不足之处，而不是再去重复照片已经表达清楚了的问题。明确了这种关系，就有可能将文章写得短小精悍一些。请看以下二例：

例一：《湖南画报》1979年第5期上刊登了一组题为《湖南大学的星期天》专题摄影。它的全篇文章抄录如下：

星期天是丰富多采的、愉快的，但怎样使它更有意义呢？请看：

湖南大学的星期天（标题）

以下是9张照片的说明文字：

①课外求教；②认真备课；③喜谈新作；④图书馆前；⑤宿舍一角；⑥自习室里；⑦实验室内；⑧运动场上；⑨麓山深处。

这就是一组专题的全部文字材料。作者很懂得专题摄影以图片为主的特点和文章在专题摄影中的位置与作用，所以使它（文章）非常"谦虚谨慎"，把读者的注意力全部集中到照片身上，自己决不"多嘴多舌"。

例二：《中国》画报1986年第5期上刊登的《享有盛誉的当代作家丁玲》的摄影专题，文章抄录如下：

在她坎坷的一生中，她为人民留下了一笔宝贵的精神财富。现存的小说、散文、诗歌、戏剧、文学论文等各种著作200多万字。

1955年和1957年，丁玲曾受到不公正的对待。此后，她经历了北大荒难忘的12年，"十年浩劫"中又受到残酷迫害。在这20余年的艰苦生活里，她与人民结下了深情。

1986年3月5日，丁玲走完了她82年的生活道路，在北京协和医院告别了人生。

文章不到200字，可谓短小；但字字有物，概括了一位女作家的坎坷一生，可谓精悍。

二、有情

情深意切，是专题摄影文章的灵魂。专题摄影的文章，又要短小，又是当配角，是不是就无所作为了呢？实践证明，许多优秀的专题摄影文章，不单短小精悍，有效地配合了专题照片，而且自身寓意深刻，情深意切，吸引着读者，感人至深。研究这些文章的成功之诀，突出的特点是文章有情，以情动人。首先是作者，由于采访或观看专题照片之后受了感动，情动于衷，他们以饱含情感色彩之笔抒发自己的情怀，使之文章富于生动的情节、浓郁的生活气息和浪漫的情调，即具有较高的艺术性和可读性，给读者以极大的感染，从而更能引导读者饶有兴趣地再去观看照片。请看下面两篇专题摄影文章（摘要）：

例一：

天亮了，一群解放军闯进地主老爷的深宅大院，吓得地主老爷直打拱作揖。小沙胡拉惺忪着眼睛，看看地主，又看看解放军，心里正在高兴，一个扛双枪的人问她："你叫什么名字？"

"我叫沙胡拉。"

噢，你就是蒙古族沙胡拉！你敢不敢打地主老财？"

"敢！……"

"你敢不敢打枪？"

"敢！"

"好！给你一支枪。"扛双枪的人把一支枪交给了沙胡拉，"走！跟我们干革命去！"

天大亮了。沙胡拉扛着枪走在队伍里，她确实感到解放了。她当了农会武装队长，带领武装队员打土豪分田地；成立互助组时，她当了……

天又亮了。沙胡拉惺忪着眼睛，望着撒满霞光的北京城，喃喃自语着："打倒了'四人帮'，祖国安宁了，家乡也变样了……"

（摘引自《辽宁画报》1979年第五期《从奴隶到主人》）

例二：（见彩图24）

她回来了，骨肉深情留不住她，她回来了；舒适的生活也留不住她，她回来了。她非回来不可呀！

有的人奇怪：她为什么非回来不可呢？她的父母在香港开设著名的"皮革公司"，弟弟和姐姐在美国、法国和加拿大，或经营分公司，或留学。她和她爱人赴香港，父母便为他们安排了舒适的房子和全套家具，要他们留在香港。

奇怪她回来的人，找不出她非回来不可的理由。

她——抚顺矿安全仪器厂女工傅梅芳回答说："我们怎么也不舍得离开刚刚迈进现代化的祖国。所以，就回来了。"

这样朴素而深情的回答，似乎不能满足奇怪她的人。他反而提出问题：

"记得'四人帮'时期，你不是……"

"是啊！正是因为'四人帮'……"

奇怪傅梅芳的人，沉默无语了。

……

所以她终于回来了，她是非回来不可呀……

奇怪她非回来不可的人，至此，不住点头称是。

（摘引自《辽宁画报》1979年第5期《非回来不可》）

以上二例在叙述主人公的过去、后来和现在，都不是毫无情感地平铺直叙，而是深情、巧妙地运用"天亮了……天大亮了……

天又亮了”和“奇怪她非回来不可的人”的问答来串连全篇，使文章自然、生动、流畅、活泼，具有艺术感染力。这也说明，专题摄影的文章可以借鉴一切文学样式，可以应用一切文学手段，使文体更加丰富多采。

三、新奇

求新、求奇、求特、求异，标新立异，出奇制胜，几乎是所有艺术创作的形式追求。专题摄影文章由于在专题中所处地位，很容易使读者不屑一顾。为了调动和发挥出专题文章的应有作用，作者就得想更多的办法，其中以新、奇、特、异打破常规的作法，就是其中之一。新、奇、特、异的手法很多，而且人们还在实践中不断创造，花样翻新。近年来看《深圳画报》在专题文章的处理上常有新异之感，可谓是一种大胆的探索。他们可能已考虑到读者的阅读心理，所以把专题文章（特别是较长篇幅的文章）分成若干段落，在每段上附加小标题或导语，是对画报专题文章的一突破。这又很可能与深圳人“时间就是金钱”的观点有着直接关系：读者有时间便可从容不迫地读读大文章，没时间只要浏览一下小标题与导语，也可晓知一二。而这些小标题或导语，又多是警句或文章中涉及到的人们所普遍关心的焦点和热点问题，非常引人注目，所以，也有吸引读者看文章的作用。

例如：《深圳画报》1995 年第 9 期上刊登的《一个大仁大义的小贩子》专题摄影，标题前就加有一这样几句副标题：“卖儿子卖孙子捐款子打鬼子　漂泊游子感天动地断肚子”；以下亮出总标题“大仁大义的小贩子”；以下又有导语：“郑湖炯，一个漂泊异域谋生糊口的小贩子，既无高贵门庭高等学历，又没有后台靠山野路子，也非活动家和党员干部，更没有多么雄才伟略聪明绝顶的脑袋，却做出感天动地的旷世义举，奉献了惊鬼泣神的爱国真情。令

一介草民的平凡生命实现了非凡的价值……”以下接正文，介绍一名爱国华侨卖子捐款抗日的故事梗概；然后是出现在正文中的段落小标题：“踏遍南洋义卖路　铁心抗日赤子情”、“义士卖乳儿精忠报国名垂青史　贤妻明大义骨肉分离痛苦终生”、“80元乳金了却父亲报国心愿　一纸血契改变儿子人生命运”、“巨额捐款若留零头成富翁　仁人志士身无分文忧天下”、“漂洋过海七度探儿世上只有妈妈好　孤儿不孤儿孙满堂善有善报是因果。”文章虽长，但由于采取这些手法，如同听书和看章回小说一般吸引读者津津有味地看下去。

《深圳画报》上还有一些专题也采用类似的手法。如《宝安天字特号劫杀案夺命如宰牲》专题摄影的导语是：

一堆臭狗屎　收拾了聪明人

14个冷血畜生作案19起杀害司机17人抢劫小汽车18辆！

销赃车的人是应同毒贩子一样治罪？

司机大佬，您小心点！

此间一位显要的人士告诉记者：

这些人渣，可杀则杀，留着干啥？

以下为各段落小标题：“销赃路畅通无阻　刺激罪犯抢车杀人”、“第一个活着的受害者不举报！那么多小车司机为什么着了道?”、“‘烂窝瓜’竟成‘仙女’　色迷迷一命归西”、“发廊出租屋　竟成断魂处”、“混入治安队伍的败类　害死无辜司机”、“想钱想疯了?！怕穷怕癫了?！一家子杀人红了眼，如今却哀哀求饶”等。《打工狂人崔宏伟》是仅占一个页面的专题摄影，但也有副题和小标题。副题是“关东汉子开大口　年薪开价一百万”，小标题是“没文凭遭到白眼　变主动招聘老板”、“带着智慧去打工既有点子还要干”。《深圳画报》的这种做法，能调起读者的胃

口，引起读者的好奇心和注意。

当然，像《深圳画报》的手法，仅是探索新奇诸多手法之一种。而更多更新更奇的手法，还有待于广大作者和编辑们在实践中去探索和创造。

第三节　专题摄影的照片说明

照片说明，应当在作者拍摄照片时就有记录，交稿时加以整理，同照片一起交付的。有些画报社过去设有专门管理照片资料的机构，记者采回来的照片底版，一律交资料室制成资料本，以供编辑选稿和作为档案资料保存。在这种情况下，记者应当将洗印的小样片连同底版、照片说明一起交付资料室。但是，无论是作者交付的稿件还是从资料本上拿来的稿件，它们的照片说明还只是对每一幅照片的具体说明。而专题摄影照片是有内在联系的一组照片，所以，它的照片说明文字就不能是孤立的、各自为政的。编辑修改，加工照片说明文字的任务，就是从专题摄影整组照片的连贯性出发，进行修改、加工，甚至重写。编辑修改加工后的照片说明，应当是既能说明这张照片的内容，又能交待出某些照片形象之外的内容，还要起到承上启下、互相联系的效果。当然，编辑修改、加工照片说明是参照作者的原始材料进行的，而且要严格遵循事实真实的原则，不可张冠李戴、移花接木。编辑在这一原则前提下，可有多种的改法与写法。现将一些画报、摄影集中的照片说明加以分类整理如下，以供编辑和作者参考。

一、叙述式说明。这种说明法是将图片中形象所表达的内涵用文字忠实地加以叙述，把事实交待清楚，使读者获得一个较为完整的概念。它往往是按照新闻要素对照片内容加以不可或缺的

补充，如点明其名称、身份、时间、地点、原因等。

例如：《中国》画报刊登的《中国运动员在世界体操锦标赛上》专题中，对马燕红的照片说明是：

女选手马燕红在高低杠比赛中获第二名。这是她在作后空翻转体360°下的动作。

在《父女情》专题中关于老人与女儿抱头痛苦的照片说明是：

离散了28年的父女团聚了

在《长城——南极》专题中，对几位科学家在考察一些石块的照片说明是：

在南极地区至今还分布着一些活火山，探索活火山及地震活动规律是考察的重点项目之一。

《解放军画报》刊登的《群星灿烂》专题中关于一位护士在处理病人用的点滴器具的照片说明是：

勤勤恳恳，甘当配角，三十年如一日，李玉兰就是这样默默地工作着。

在叙述性说明中还有一种形式，是先将各种名目总的交待一下，然后用细目（每张照片）分别注明。如《人民画报》刊登的《大江之源》专题中关于江源地区动物的说明：

生活在江源地区的一部分动物：

藏羚羊、野牦牛、野驴、猞猁、黑颈鹤、斑头雁……

这些动物名称都分别与照片一一对应。

再如《中国》画报刊登的《许四海和"四海茶具馆"》专题中，关于历代茗壶的照片说明：

历代茗壶陈列在古色古香的红木橱中；

在照片上标出：

树桩提梁壶、石瓢壶、情趣人物壶、柚子壶、加彩壶、提只壶。

二、抒情式说明。这种照片说明带有作者的观点和思想感情，因此可以看出明显的倾向性。它一般用于一些较为典型的社会现象，抒发作者的褒贬之情，引起读者的共鸣，增强照片的感染力。但文字不宜过长，冗长的说明往往会有适得其反的后果。

例如《中国》画报刊登的《漂流长江第一人》摄影专题的照片说明：

他用生命写下了征服长江的第一页，开拓了勇敢者的道路。

《大庆战歌》专题中的照片说明：

铁人王进喜在紧急关头奋不顾身跳进泥浆中搅拌泥浆制服井喷

《故宫百年后将会怎样》摄影专题中的照片说明：

三大殿后雕有海水江涯、流云蟠龙的巨石铺成的“御路”，受到现代不文明行为的践踏。

再如《人民画报》刊登的《历史的判决》摄影专题中的照片说明：

廖沫沙说：江青你们这伙实在是罪恶多端、擢发难数，北京人民对你们恨之入骨。

《深圳画报》刊登的《狼心狗肺的恶司机》摄影专题的照片说明：

臭名昭著的王启发在法庭受审。

三、渲染式说明。亦属抒情式的一种。但它多是作者用想象、联想和幻想的手法对照片内容进行形容和夸张，对照片的环境、气氛进行渲染和烘托，造成一种意境氛围，补充说明照片，加深读者印象。

例如：《中国》画报刊登的《戈壁滩上的小城》专题中的一条照片说明：

烤羊肉串的香味飘散在街头巷尾。

《古代县衙》专题中的一条照片说明：

这棵桂花树据说是元代保存下来的，每到秋天芳香满园。

《上海古玩市场》专题中的照片说明：

许多破损的文物被手艺精巧的师傅修理得天衣无缝。

《古建筑美学特点》专题中的照片说明：

私家园林苏州网师园，讲究以小见大，半亩方塘，丈尺假山，虽因人造，宛如仙境。

再如《深圳画报》刊登的《泡吧一族“泡妞”记》专题中的照片说明：

酒吧激情的音乐、浪漫的气氛，很容易使两颗心碰撞出瞬间的火花。

《八个东纵老兵　两番风雨人生》专题中的照片说明：

聊出情绪挥拳振臂，智囊老人笑面童心。

四、考证式说明。所谓考证，就是考据。这种说明引用历史资料交待照片内容的历史背景及发展沿革情况，多见于对珍贵出土文物、古建筑和工艺品等的说明，也可用于重要历史人物和现实题材。

例如《中国》画报刊登的《北京的坛》专题摄影的照片说明：

天坛祈年殿，是过去皇帝祈谷的地方，始建于明永乐十八年，以后又几经改建重修。这座圆型宫殿高 38 米，直径 30 米，造型优美庄重的三重檐殿顶全靠 28 根木柱支撑，它是我国古典建筑中之珍品。

《石刻艺术的宝库——大足》专题中的照片说明：

宝顶千手千眼观音像，身高 760 厘米。别处同类题

材只有40只手，加25倍为千手的象征。但这尊观音却有1007只手，且手心有眼，姿势各异，繁杂多变而条理自如。它"借形孔雀以传意，寓丽于雄伟之中，由于处理得当，使神话产生真实幻觉。

《呼和浩特》专题中的照片说明：

马头琴是蒙古族特有的乐器，至今有1300年历史，这是民族乐器厂生产马头琴的车间。

再如《辽宁画报》刊登的《三老游记》专题摄影中的照片说明：

进了关，回首一望，那城楼上"天下第一关"五个大字，笔力浑厚，气势磅礴。据说这是明宪宗成化八年，镇守山海关的兵部主事，邀请大书法家萧显写的。

《清前史话——永陵》专题的照片说明：

赫图阿拉（满语，横岗之意）山城西北角的"尊号台"（俗称金銮殿）遗址，1616年努尔哈赤在此即大汗位。

《育林造福》专题中的照片说明：

新金县的53座宜林荒山，80多万亩全部绿化，有的已经成林成材；

全县已在碧流河、大沙河、央河等九条大河营造了护岸林1.8万亩。

五、诗体式说明。即用诗歌写出来的照片说明。像用诗配合照片构成专题一样，用诗来写照片说明也是一种特殊的形式。诗体式说明具有画配诗、诗配画的意境，并且读起来清新、爽口，别有一番风味。

例如《福建画报》刊登的《诗家清景在新春》专题摄影，就是每幅照片用一句诗作说明：

舟行似作银河游、天游寻"仙"不畏难、人间仙境

在武夷、诗家清景在新春、武夷山下一诗翁、诗人读者心相连。

六、阐发式说明。这种说明的写法大多是先把照片的名称（标题）点出来，继而引深发展，详细阐述照片的内容、背景和经过；或借题发挥，阐述与照片相关的同类内容。也有的是先进行发挥性阐述，最后点出照片标题或内容。这种照片说明写法，多见于大型摄影集中，画报专题也有时采用。

例如《大陆沧桑》摄影集（中国画报出版公司，1990 年出版）中的照片说明：

封闭妓院

这些受害妇女，"抹净铅华面，穿我旧时裳"，在教养院里学跳舞唱歌；

推陈出新

中共提出的"百花齐放，推陈出新"的文艺方针，产生了显著的成果。许多濒临灭绝的剧种又获新生，标志着民族和民间文化的复兴。图为引起轰动的昆剧《十五贯》。

再如《延安精神》摄影集（辽宁美术出版社 1991 年出版）中的照片说明：

茶房机器厂（1942 年）

这里有成套的设备，是沈鸿同志 1938 年从上海运来的，生产机器和兵器。没有电力，就用旧汽车作发动机，烧木炭作燃料；

造纸厂——捞纸浆（1942 年）

由于国民党的封锁，边区机关办公、报刊、出版用纸非常困难。1942 年政府在砖窑湾筹建造纸厂，始用高粱秆、麦秸、麻、废纸作原料，成本高；后经反复实验，

大量采用马兰草造纸，成功地解决了用纸问题。

……

以上我们介绍这些专题摄影照片说明的写作方法，一是为编辑和作者提供参考，二是希望能引起编辑、记者探讨、研究照片说明文字特点的兴趣。尤其是摄影记者们，应当像重视摄影技巧一样地重视文字写作技巧。假如连照片说明这样简短的文字都写不好，那就很难算是一名合格的记者了。

照片说明要根据不同的内容选用相应的写作方法，才能充分发挥其补充内容，提示导向等作用，从而引起读者兴趣或取得哲理诗意的升华。

编辑修改、加工后的专题照片说明，应达到全组照片都能紧扣主题，不枝不蔓；承上启下，连贯呼应；清通明了，言简意赅；鲜明生动，富有文采的标准要求。

第四节　专题摄影的标题制作与推敲

专题摄影的标题，就是一组专题摄影作品的题目或名称。标题虽然仅有寥寥数字，但其作用却不可小视。我们已经说过：在构成专题摄影的“四大件”之中，可以没有文章，也可以没有照片说明，但却始终不可以没有标题；有时，一条标题和一组照片，便可以构成一组成功的专题摄影作品。专题摄影作品中的标题，以其醒目的地位和丰富的语言形象吸引着读者的注意力和阅读兴趣，有时能高度概括和提示一组专题摄影的内容，有时还能直接或间接地点明这组专题的主题。一条好标题，往往起到画龙点睛的作用，成为一组专题摄影的纲领和灵魂。

制作标题，是专题摄影编辑的主要工作程序之一。一组专题

摄影的标题，是从提出选题时开始孕育和萌芽的。起初，人们总得把一组选题起个名字，作为互相交流和传递的信号；继至记者采访过程，是标题的继续发育阶段，记者通过亲身体验与感受，使标题趋于成型；而标题的成熟阶段，则是在编辑加工过程中，一经发表，便是标题的定型。

所谓制作标题，就是根据专题摄影所表现的内容和所表达的主题，进行反复推敲，比较选择，最后确定正式标题的过程。这是一项相当费脑筋的创造性劳动，它往往是记者、美编、文编和领导者集体智慧的结晶。所以，有的画报社在发稿之前要专门召开会议来探讨标题，叫做“标题推敲会”。会上，编辑们根据专题照片和文章的启示，反复琢磨，反复推敲，常常会提出许多的标题方案，最后敲定其一。真可谓用心良苦，精益求精。

根据题材内容制作标题，每一组专题都要有自己的标题。题材内容的丰富性，决定了标题样式的多样性，多到像中国人的姓名一样，数不胜数，举不胜举。只好把已接触的标题划分归类如下：

一、**点题式标题**。即用标题直接点出专题摄影的内容，使读者看到标题便一目了然。也有部分点出内容，部分稍有曲折和含蓄，为之半明半藏式的点题标题。例如：

《军嫂韩素云》（《山东画报》）；

《治理开发金沙江》（《湖北画报》）；

《金秋十月下扬州》——秋天到扬州旅游（《山东画报》）；

《友谊花开香满楼》——中外合资办牛奶场，“香满楼”是公司名（《广东画报》）；

《半城绿树半城楼》——南宁市城市绿化与建设（《广西画报》）；

《黑枪大围剿》——我公安人员收缴黑枪支（《深圳画报》）。

二、歌颂式标题。即用标题正面歌颂社会主义制度的优越性和在两个文明建设中的英雄、模范人物和集体，歌颂爱国主义、国际主义崇高思想等等。例如：

《舍己救人的刘志艳》（《广东画报》）；

《赤心报国的科技典范——黄炳华》（《解放军画报》）；

《江阴——长江黄金水道上的一颗璀璨的明珠》（《人民画报》）；

《她唱出了社会主义好》——一名哑女经过解放军医疗队的精心治疗后会说话、唱歌（《辽宁画报》）；

《妙手回春五十载》——一名医生治疗疑难病（《广东画报》）。

三、揭露式标题。与歌颂式标题相反，用标题直接点出社会上存在的某些丑陋现象。例如：

《狼心狗肺的恶司机》（《深圳画报》）；

《女大学生被拐卖的启示》（《河南画报》）；

《蔓延的毒雾》——吸毒现象的蔓延及受害者情况（《河南画报》）；

《给人喜欢给人忧》——饮酒使人因酒快乐、因酒犯罪（《山东画报》）。

四、对仗式标题。即采用我国诗文词句的对偶形式构成标题。具有对仗工整（即前后两句字数相同并合韵律，分四言、五言、六言、七言……对仗）、气韵生动、意境深邃等特点，颇具民族文化特色。例如：

《拥抱未来　再现辉煌》——1995年天津世界乒乓

球赛、中国队囊括全部冠军（《民族画报》）；

《三军协同　威震海疆》——解放军军事演习（《解放军画报》）；

《英雄百战死　英灵贯长虹》——抗日英雄杨靖宇（《河南画报》）；

《弘扬民族精神　致力振兴中华》——纪念抗日战争胜利50周年（《湖北画报》）；

《冰山愈冷情愈热　耿耿忠心照雪山》——孔繁森和西藏人民在一起（《民族画报》）。

五、比喻式标题。即把标题打算表达的意思，用另外的具有共同点的事物来作比拟式表达。比喻式有明喻、隐喻和借喻三类；比拟又有“拟人”法和“拟物”法之分，专题摄影标题多以后者为常见。例如：

《闪光的铺路石》——一位修路工人的事迹（《辽宁画报》）；

《甘当绿叶配红花》——一位麻醉师的事迹（《辽宁画报》）；

《比翼双飞夫妻情》——夫妇二人共同为祖国航空事业作贡献的事迹（《深圳画报》）；

《荒凉的月夜》——女作家张爱玲的一生之谜（《江西画报》）；

《凤还巢》——姐妹二人外出打工后不久又返回家乡，开始创业（《江西画报》）；

《黑土奇葩》——龙江剧演员白淑贤双手写字与表演（《黑龙江画报》）；

《红梅初绽》——南京市首创选南京小组（《人民画报》）；

《荒山披锦绣》——荒山植树造林成果（《辽宁画报》）；

《春催桃李》——一名幼儿教师的故事（《辽宁画报》）；

《春华秋实》——著名评剧演员张金秋拜新凤霞为师（《辽宁画报》）；

《秋天里的春天》——国民党军舰“重庆号”起义人员的当年和今天（《辽宁画报》）；

《闽西大地铺锦带》——319·205国道改造工程（《福建画报》）；

六、含蓄式标题。这种标题是把所要表达的意思隐藏起来，用委婉隐约的语言来表达。含蓄式标题具有藏而露、寓意深邃的特点，常能引起读者的猜测与兴趣。例如：

《西湖静悄悄》——西湖的清洁工人（《浙江画报》）；

《绿茵星辉》——由演艺界名星组成的一支足球队（《河南画报》）；

《清明时节“话”纷纷》——清明节上坟、烧香、扫墓引起人们的种种议论（《深圳画报》）；

《往事无言笑苍茫》——一位延安时期的老干部到深圳特区担任第一任市委书记的事迹（《深圳画报》）；

《无情与有情》——大火无情，人民有情，帮助关心受灾户的故事（《辽宁画报》）；

《梅花香自苦寒来》——一位“鸟博士”常年深入野外山林之中，研究鸟类活动的甘苦与成果（《吉林画报》）；

七、夸张式标题。这种标题是根据所要表达内容的形象特征，借助于想象加以夸大和强调，以张皇铺饰的语言来突出事物的本

质特征，具有较强的艺术效果。例如：

《擎起高原半边天》——解放了的西藏妇女发挥的作用（《民族画报》）；

《长剑倚天磨》——全国十大杰出青年企业家吴志刚的成就（《深圳画报》）；

《紫禁城动起来》——设计师把故宫的建筑形象用于服装设计上（《山东画报》）；

《叩响新世界的大门》——一位建筑设计家的先进事迹（《深圳画报》）；

《飞来的新娘》——一位姑娘千里寻婿，自愿嫁给自学成才的残疾人（《辽宁画报》）；

八、**疑问式标题**。即运用询问或反诘的语句作为标题，以引起读者猜疑的共鸣和刺激参与判断的心理，增强标题的表现力。例如：

《奔喜客，能奔到头吗？》——深圳市民为防止自行车丢失自动成立奔喜客俱乐部管理自行车（《深圳画报》）；

《上发廊为何心里紧张？》——发廊用美女诱客，用假货宰客（《深圳画报》）；

《天安门你还能拒绝广告吗？》——天安门第一次出现广告引起众商仿效（《河南画报》）；

《队长哪去了？》——农村实行联产承包责任制后，家家是队长，原队长又有新作为（《辽宁画报》）；

《还能让她穷吗？》——一名长期有病的农村妇女，由于养猪由穷变富而引起的一场大辩论（《辽宁画报》）。

九、**正副题式标题**。顾名思义，这种标题有正题和副题之分：正标题往往是重于表现内涵和主题，副标题常常直接点出具体表

现对象。例如：

(正题)：《拯救灵魂的地方（副题）：记上海第一劳改管教队》（《中国》画报）；

(正题)：《摩天楼下的哨兵》

(副题)：《寄自深圳特区好六连的报道》（《解放军画报》）；

(正题)：《执著的追求　无私的贡献

(副题)：记合肥七中教师杨增辉同志的事迹》（《安徽画报》）；

以上列举的9种标题形式，只能是挂一漏万，所以读者要举一反三。另外，连年来许多画报在标题制作方法上又有新的探索，如有的把副标题改为导语，以便能包含更多的内容，具有内容简介和提示读者的作用。例如《深圳画报》刊登的《杀子恶母的情路心声》专题的标题下写有：

中国人自古流传一俗语：虎毒不食子！

大特区年前爆发一奇闻：母亲竟杀儿！

究竟为什么？到底咋回事？

凶手原来是懦妇？

可恨者难道亦可怜？

受震撼的局外人自难解满头雾水！

被缓刑的郭春玲尤难诉心中悔感。

再如《河南画报》刊登的《神州涌动“三国”潮》专题，在正标题前写道：

你想知道《三国演义》播出以后有哪些反映吗？

你想知道参与《三国演义》的那些演员职员的“内幕”吗？

你想知道《三国演义》的播映会给我们带来什么？请

看——

《神州涌动“三国”潮》（正标题）。

【思考题】

1. 什么是编辑？当一名编辑要有哪些素质要求？

2. 专题摄影编辑的主要工作是什么？

3. 专题摄影的文章有哪些特点？

4. 专题摄影的照片说明有什么特点？

5. 专题摄影的标题具有什么作用？

【实习作业】

1. 用自己拍摄的专题照片或选择资料照片，试编辑一组专题摄影作品，可采用多种体裁样式和多种表现方法，作出两个以上的编辑方案、进行比较，找出各自的优缺点。

2. 试对上述专题写出综合文章，可用多种文体，然后加以比较。

3. 试对上述专题的照片写出照片说明，亦用多种写法，加以比较。

4. 试对上述专题拟出多个标题，加以比较。

5. 选出自己最为满意的编辑方案，配以自己最为满意的文章，照片说明和标题，构成一组专题摄影作品，并分析、总结编辑工作的心得体会。

第八章　专题摄影的版面设计

本章提要：专题摄影的版面设计，被视为是构成专题摄影作品的一大要素。本章着重介绍关于专题摄影版面设计的内容与形式、设计工作的过程、要求及举例，还介绍了关于画报的总体设计和封面设计等内容。

我们前面已经说过：构成一组专题摄影的照片和标题、文章以及小片说明，是一个有机的整体。那么，它们是怎样形成为有机整体的呢？它们成为有机整体的条件是必须有一个“载体”。而这个“载体”不仅仅是以一定物质形态存在的条件，而且是含有直接付诸人们视觉感知的意识形态的产物，这就是专题摄影的设计形式，一般称之为版面设计。

例如：画报、期刊、报纸在刊登专题摄影作品时，总是都要占据一定的版面位置。但在这块规定了的面积内，专题摄影的构成诸元素不是随便堆放进去的，而是要经过精心设计出一定的版面结构，以表现内容的连续性与完整性。在新闻出版单位，这种设计工作称为版面设计。专题摄影作品用于参加影展，也有一定的版面设计要求。参加“荷赛”的系列照片似乎并不要求一定要设计出版面，但像美联社记者马尔科姆·布朗拍摄的《西贡和尚自焚》系列照片，好像也是设计有一定版面样式的，所以才引出

一场关于系列照片是否要剪裁的争论。

专题摄影的设计工作是编辑工作的继续，也是编辑工作的最后一道工序。这道工序将使专题摄影作品定型，所以，它又是编辑或专门从事设计人员工作中极为重要的一个环节。对于记者和从事专题摄影的作者来说，如能通过学习掌握设计知识，能够自行设计，那将会大大增加作品的表现力度。我国记者葛新德的专题摄影《抢救与得救》，就是以完整的版面设计形式出现，被誉为是内容连续、故事生动、每一张照片都有特殊的内涵而不可缺少的成功之作。

专题摄影的版面设计，并非为画报所独有。大型摄影集和期刊、报纸刊登专题摄影作品时，都要经过版面设计。但从比较而言，顶数画报的版面设计数量最大，内容最丰富。所以，在这一章里，我们将主要讨论关于画报专题摄影的版面设计和总体设计。

第一节　专题摄影的版面设计

专题摄影的版面设计，就是构成专题摄影作品的所有材料——标题、一组照片、文章和照片说明，按内容顺序和一定的形式法则安排到固定的版面位置上。所谓版面，在其他出版物中是指一页纸的一个单面；而在画报中，是指一组专题摄影照片总共需要占用的页面，如一页、两页、四页等。由于画报上的专题摄影作品占两页的为最多，所以，在画报专题摄影版面设计中，常将一个对页（占两个页面）作为一个版面单位看待。为什么画报专题占两页居多呢？这一方面是由于两页相连，有利于一组专题摄影照片形象的展开和其他内容的安排，另外也方便于读者阅读和欣赏习惯。而所谓安排，就是设计。即编辑或设计人员面对已

经给定的版面条件（比如是两面），思考如何将这些专题摄影材料进行巧妙排列，使之既能表现出稿件的内容、风格和意蕴，又能从形式上给人以美感，从而达到内容与形式的完美结合。

一、专题摄影版面设计的内容与形式

因为专题摄影版面设计涉及到形式美的问题，所以，我们必须首先弄清楚内容与形式的关系。马克思主义的哲学理论和文艺理论都认为内容和形式是辩证统一的关系；都认为内容决定形式，形式表现内容并随着内容的发展而改变；都认为形式能反作用于内容和影响内容，这就是内容和形式的关系。

那么，专题摄影版面设计的内容是什么呢？内容就是题材、主题、人物、事件、情节等等，就是通过塑造形象能动地再现在作品中的现实生活以及所体现的思想和感情。

专题摄影版面设计者的任务，就是以组照、文章、标题和照片说明为内容，创造出一种新的形式，以更好地表达这组专题的内容；如此看来，它所要表达出来的内容，应当大于组照、文章、标题和照片说明原来内容的总和，因为设计者又加进了一项能够影响内容的版面设计形式的反作用力。

这个具有反作用力而影响内容的形式有赖于创造。这就是设计者的神圣使命——设计出全部内容的结构和组织方式，设计出内容赖以存在的“载体”。设计者要调动一切艺术手段，探索出美的形式，用形式美表现出美的内容，因为没有形式不美而能成为美的作品的。设计者要用尽可能完美的形式来表现革命的政治内容。

很明显，我们承认和强调形式美，是紧紧把着形式与内容的辩证统一关系的。我们设计者孜孜以求的形式，是为内容所决定并为内容服务的形式，而不是与内容无关的空谈形式，这就是我们与形式主义者和唯美主义者的严格区别。

二、专题摄影版面设计的过程

专题摄影版面设计的全部工作就在于创造形式美。所谓形式美，就是指客观事物和艺术形象给予人的视觉感受的形式上的美感。专题摄影版面设计的形式美，就是从内容出发，创造出符合人们视觉感受所公认为规律性的对称、平衡、和谐、多样统一、黄金分割率以及英国美学家克莱夫·贝尔提出的"有意义的形式"等形式美来。这个创造过程大体是：

1. **熟悉稿件内容、领会编辑思想**。这是版面设计工作的必要准备阶段。我们曾经提到过版面设计人员的两种情况：在有编辑与设计明确分工的单位，编辑应向设计人员交待好编辑的意图和对设计的初步设想；在编、设合一的单位，美术编辑在编完稿件（甚至于在编稿的同时）即可进入版面设计工作。看来，后者由于对稿件内容熟悉、编辑思想明确，具有连续作业、一气呵成之优势。相比之下，前者就多了一道工序——设计人员要熟悉稿件内容和领会编辑思想。

设计者熟悉内容，是进行版式设计——即创造形式的依据和前提。因为既没有无形式的内容，也没有无内容的形式；形式依赖于内容，并随着内容的发展而改变。设计者的版面设计工作，必须从内容出发并为表达内容服务的。

编辑思想体现着报道意图，它是编辑经过再创作的成果，它使一组专题摄影的内容与形式趋于成熟。设计者领会编辑思想，更有利于把握内容，创造形式。

2. **突出形象"语言"，构思图片方案**。设计者必须从专题摄影的特点出发去把握内容。专题摄影的最大特点是靠形象说话，也即是说，专题摄影的"语言"是形象。在版面设计中，专题摄影作为内容，它的形象语言特点，更加规定了作为它的形式的版面

也是以形象为语言来讲话的，只是后者会说得更加娓娓动听，因为它在照片的形象之外，又增加了形式美的因素。

在构成专题摄影的“四大件”之中，照片是最直接、最鲜明体现专题摄影形象语言特征的。因此，设计者面对内容的“四大件”，应首先抓住照片的形象特征，考虑如何用形象的语言把内容的形象表现得更突出、更鲜明，也即是说，把形象的语言说得更形象、更动听。

设计者对一组照片进行深沉的构思。他将领悟照片形象的深刻含义，想象它在专题摄影整体中的地位与作用，经营照片的排列顺序和在版面上的位置。一切可以构成形式美的手段都将在这里被起用，一切可以展示形式美的方案都将在这里被提出——被否定——再提出——再否定……设计人员进入了再创作的过程，也轮到了对自己“发难”的时候。他将反复不断地自问自答：照片的排列是否体现了事件的连续性和完整性……哪张照片要放大一些，以突出主体形象……是不是需要剪裁一下，以使主体形象更突出……用哪张照片开头更醒目？用哪张照片结尾能压轴？它们调换一下会出什么效果……版面是不是太死板？那么，运用照片的大小搭配、上下位置变化等搞活版面的方法运用了没有？效果如何……版面是不是太零乱了？那么，运用照片自身的调整作用是不是可以达到统一的效果？还是需要采取补地、画线等其他辅助手段来达到变化统一的效果……版面是不是畸轻畸重，有失均衡？那么，通过照片的疏密关系、色调对比关系等因素调整以达均衡的效果如何……等等。总之，设计者在努力寻觅和捕捉形式美的韵律。

3. 统观全局，惨淡经营。设计者以照片形象为主进入设计过程，并非孤立地审视照片，而是统观全局，同时考虑到标题、文章乃至照片说明与照片的有机结合。设计者的全部任务就在于使

照片、文章、标题和照片说明有机结合形成的版面形式，是具有美的形式，是具有相对独立性的形式，它将反作用于内容、美化内容和增加专题摄影美的内容。

设计者通过对专题摄影照片、标题、文章和照片说明在版面位置上的苦心经营来创造出美的形式，重点考虑以下几个方面的关系：

黑、白、灰的色调搭配。一般认为，在专题摄影的版面中，照片为黑，文章为灰，照片、文章之间和版心之外的部位为白。设计者的任务，在于从总体上把握黑、灰、白的比例关系，能给人以谐调、均衡、舒适的感觉和美感，则为美的形式。

线条的运用。线条是构成形式美的因素之一。专题摄影版式设计中的线条，常指由一组照片的排列而形成的横线、竖线、斜线、曲线……由这些线的特征，构成版面的形式美感。一般地说，横线整齐，有庄重、严肃之感；竖线整齐，有轻松、向上之感；斜线可打破版面的静止状态而有动感；曲线则有圆润的旋律感。设计者可根据不同的题材内容，选用不同的线条结构，达到既有形式美感又能深刻表达思想内容的效果。

色彩和谐与基调。色彩和谐也是构成形式美的重要因素。黑白专题摄影也有色彩和谐的问题，不过它是消色系列的黑、白、灰关系，所以不像彩色专题摄影表现更为突出。彩色专题摄影的色彩设计，是在图片色彩已定的情况下进行，达到色彩和谐有一定难度。一般地说，彩色专题摄影的设计要强调整组专题版面色彩基调的和谐一致。另外，必要时可辅助以有利于统一基调的色地或色块、色线为装饰。但采用色地、色块和色线一定要谨慎，不可滥用；要惜墨如金，不可挥金如土。否则将有喧宾夺主或画蛇添足之感，反而影响和干扰了照片形象与色彩的表达效果。另外，还要提醒一句：白色的纸地也是一种色彩，不要总拿白色不当色，

非得铺上其他色地不可。须知白色具有素雅、清爽、洁净之感，可以衬托出许多种类的彩色照片的情调。

照片变形与变形设计。把四边规整的照片进行变化图形的剪裁，是活跃版面的一种手法。可根据题材内容的需要，对某些照片进行褪地挖空、规圆、棱形等各种形状的剪裁。也可以根据题材内容的特点，突破版式台纸的长方形局限，采取变形设计，将照片排列成圆形、棱形、三角形等等。但是，这些手法使用时也应慎重，不可滥用，并应在整个版面设计上有所控制，使其有变化而不零乱，多样而又统一，才能构成美的形式。

追逐无形的感觉——韵律感。我们能经常听到人们在看画报时的议论："这组专题版面太死板，没味道。""这组专题设计不一般，有动感，有节奏感。"……人们对专题摄影版面的评价凭什么呢？凭感觉。这种感觉由何而来呢？由版面形象、结构给予人们的视觉感受而来。而这种感受，首先是来自设计者的感受。成功的设计者，当他面对版面，调动一切能构成形式美的手段进行反复设计、反复推敲的时候，他实际是在追逐一种新颖的、明快的、整齐的、活泼的……捉摸不定的感觉：初如烟云过眼、百鸟感耳；教人不可捉摸、不可名状；继而如涓水潺潺、微波涟漪，逐渐隐约可见；后来如空谷传声、波浪翻滚，仿佛呼之欲出；最后，终于感之于心、形之于手，使照片、文章、标题等各就各位，各得其所地落到了版面上。这时再看版面，那照片、那标题、那文章、那照片说明，宛如一支乐队，正在演奏着充满旋律的乐章。

三、专题摄影版面设计的举例分析

专题摄影的版面设计从某种意义上是计划者的感受，是他把

图 60 《擦干眼泪》

自己的感受物化以落实到版面上，产生一种美感。形式美给予读者的也是一种视觉感受、体味和联想。所以，在讲述专题摄影版面设计的许多问题时，往往很难离开具体的专题摄影版面；离开具体版面来谈设计，又会增加语言表达的难度。为此，我们拟对几组专题的版面进行分析，以加深对专题摄影版面设计理论的理解。

例 1：《擦干眼泪》（《辽宁画报》1979 年第 1 期），内容表现父母被“四人帮”迫害致死的三个孤儿，在群众帮助下渡过难关，在粉碎“四人帮”后落实政策，各有作为。版面设计将开篇第一幅照片首先推到读者面前：松林之中，烈士墓前，三个青年人抚松挥泪，号啕大哭，使读者如临其境，如闻其声，不禁要问：他们是谁？为什么这样悲伤？一张“全家福”的历史照片正好回答了读者的提问：当年如此美满的五口之家，如今只剩下了三个

孩子——三个孤儿……“全家福”照片一般认为是最无艺术性的，但用在这里，成为专题语言不可缺少的组成部分，构成了完美的艺术形象。那孤儿的哭声像一只巨手，紧紧揪住了读者的心，令人心碎肠断；拨动着读者的心弦，发出强烈的共鸣：对孤儿的怜悯，对死者的同情，对“四人帮”的仇恨，对自己切身经历的种种回忆与联想……就在这时，孔妈妈的形象出现了，这位当年不畏强暴挺身而出保护三个孤儿的共产党员，今天又出现在孤儿们的面前，替孩子们擦干眼泪；《擦干眼泪》的标题字正好压在这张照片的下边。标题字在此处出现，使图、字结合，浑然一体，哀而不伤，恰如其分，是设计者的苦心孤诣、巧不可阶。至此，仅用3张照片和一条标题，把三个孤儿一家五口12年的悲惨遭遇叙述得波澜起伏，淋漓尽致。接着，设计者用了不大的3张照片，连续地告诉读者此时想要知道的问题：三个孤儿现在如何？请看：三个孤儿笑逐颜开（与上面的号啕大哭形成强烈对比），党的温暖通过报纸、阿姨送进了孩子们的心田。粉碎了“四人帮”，孤儿不孤得幸福。最后出现了两张幅面较大的照片，是本组专题的主题片，它道出了“擦干眼泪”的目的所在——三个孤儿，在党的关怀下成长，朝着宏伟的目标——实现四个现代化挺进。

例2：《往前看，好！》（《辽宁画报》1979年第2期），内容表现一对工程技术人员夫妇，因“反右”错划和“文化大革命”遭迫害而离散，粉碎“四人帮”后落实政策又得到团聚。这组专题版面设计的开头很讲究，将照相馆内正在拍照全家福的照片动作与标题有机结合起来，标语好像是摄影师对着正在照全家福照片的人们说话：“向前看，好！”于是一张“全家福”的照片立刻跳了出来（君不见，由于跳得过猛，那照片落地还是歪着的），由于这张歪放的照片“歪打正着”，使标题与文字由灰网地组成的整齐

图61 《往前看，好！》

竖式线条加以变化，与整组照片产生了有机联系，于是引出了“冰雪融，春意盎然”，“喜临门，党群共贺”，“为四化，贡献余生”，“辞旧岁，万象更新”等一幕幕、一场场的精彩戏剧，表现出《向前看，好！》的诗情画意。

例3：《从奴隶到主人》（《辽宁画报》1979年第5期），内容见第七章第二节，文章像小说，写得很生动。但相比之下，照片稍为逊色一些，这给版面设计带来一定难度。但设计者匠心独运，别有天地。设计者把一幅单色历史照片和一幅插图、与另一幅彩色主人翁现实照片，用带箭头指向的标题字《从奴隶到主人》把它们连接起来，收到珠联璧合、浑然一体的效果，使平铺直叙材料由此产生波澜起伏，接下去人们仿佛可以听到主人翁那如泣如诉的述说（文章），并且有声有色（照片）。这组专题摄影版面设计的开头部分十分出色、十分重要，它好像唱歌前先定准音调一

样，起到牵一发而动全身的作用，于是才收到整组专题版面比较明朗活泼的效果（见彩图 25）。

例 4：《花甲志冲天》（《辽宁画报》1979 年第 2 期），内容表现著名力学家钱令希教授设计百米海上油港栈桥。这组专题摄影仅有 3 张照片：一张是钱教授在学习（兼肖像照），一张是钱教授与设计组成员研究设计方案，一张是成果——栈桥雄伟的屹立在海上。这就是专题摄影照片少而精，用精炼的形象语言来表达主题思想。设计者根据专题内容和主题思想的要求，以及版面设计的需要，采用浅蓝的栈桥全景照片作衬地，巧妙地利用衬地照片中栈桥的对角线构图，把 3 张照片沟通起来，产生出一种韵律感，使形象语言的表达和感情的传递获得流畅、清新的效果。（见彩图 26）

根据题材内容表达的需要，选择恰当的照片作满页衬地的方法，有时就像戏剧舞台上的布景、乐队里的低音乐器或合唱队里的低音部那样，能产生一种浑厚、立体和烘云托月的作用。

例 5：《阳光下》（《辽宁画报》1979 年第 3 期），是一组仅有标题和照片，没有文章和照片说明的彩色专题摄影。5 张儿童们在海滨愉快活动的色调暖融融的照片，被设计者用浅蓝色铺满全版面的海滨浴场照片所衬托，显得格外突出，像是蔚蓝大海上的浪花。3 只翱翔的白色海鸥，经过设计者的变形处理，被巧妙地安排在桔红色的《阳光下》标题字与 5 张照片之间，使照片与标题连接起来，构成一种欢快的旋律，令人赏心悦目（见彩图 27）。

例 6：《中国——李！中国——李！》（《辽宁画报》1981 年第 2 期），内容表现我国运动员李月久誉满体坛，多次夺得世界体操比赛冠军。版面设计用全铺黑地露白的手法，营造一种体育馆内的比赛场地气氛；巧妙地将李月久精彩体操动作的 6 张照片剪裁

图 62 《中国——李！中国——李！》

成竖幅、呈阶梯式向上递增的对角线构图，产生一种"步步高"的节奏旋律，使版面十分活跃；专题摄影的标题制作见工：采用李月久在国外比赛时，观众对他的高难惊险动作的欢呼声《中国——李！中国——李！》，在黑地衬托下的大白字十分明显，给人一种身临其境、如闻其声之感，更使版面气氛活跃、有声有色；而李月久获得世界冠军时向观众举双手致意的照片和他在国内荣获1980年全国最佳运动员时的照片，被设计安排在对角线的上下两处，不但表达出一定的内容因果关系，而且在版面上具有均衡、统一的重要作用。

例 7：《曲坛新星刘兰芳》（《辽宁画报》1980年第2期），内容表现评书演员刻苦练功，表演《岳飞传》产生巨大影响。版式设计采用竖线、斜线相结合的方法，使版面富有变化。其中尤以为突出刘兰芳说评书时的表情动势和与听众的关系的8张照片处

图 63 《曲坛新星刘兰芳》

理见Ⅰ。在这 8 张照片之中，刘兰芳在群众中表演和马路上站满听她说书广播的群众两张照片为重点，上下排列；6 张表现刘兰芳说书中的动势表情照片，则采用大特写排列成一条斜线，压在前两张照片中间。这样，就使 8 张照片形成一个方阵整体出现在版面上，内容丰富，形象生动，变化统一，多而不乱，人们仿佛可以从她的表情变化中“听”到《岳飞传》故事情节的发展。其中，由 6 张照片构成的斜线构图，有力地连接了前、后 4 张照片，使版面具有动感旋律。

例 8：《二年落新村》（《辽宁画报》1982 年第 1 期），内容表现一朝鲜族聚居村在党的政策阳光照顾下，由穷变富，二年间由旧房变成社会主义新农村。版面设计特点：一是采取了斜线构图，使静止的版面产生动感；二是采用对比手法，从幅面大小和彩色效果上进行新旧对比，用形象语言表达内容；三是全版满铺嫩绿色地，形成色彩基调，象征党的阳光照亮各族人民，普天春意盎然，新生活像春天一样，给各族人民带来生机与希望。（见彩图 28）

例 9：《希望》（《辽宁画报》1979 年第 4 期），内容表现一名中学生爱学习、爱科学的故事。设计者抓住这个中学生能自己制造小型电视机这一突出的个性特征大做文章，将他在学校学习，在图书馆、野外和家庭中钻研活动的照片，都用电视荧屏框套起来，将它们围绕在他所制作的小型电视机周围，由小到大的变化，造成一种好像刚从电视荧屏上不断跳出来的一般，使整个版面活跃起来，并有效地表达了主题思想。

例 10：《飞驰吧，"驴吉普"！》（《辽宁画报》1983 年第 4 期），内容表现一个轮胎厂急农民之所急，为农民生产小驴车轮胎。设计者紧紧抓住轮胎的形象特点，把整个版面设计成为一个大轮胎圆形，装轮胎厂为农民设计、制造小驴车轮胎的全部生产过程，变形剪裁拼接成轮胎圆的外圈，以展示工人们用辛勤劳动铸成了农民急需的轮胎；轮胎图形的中心处，用虚化影像出现的小驴车队伍向前飞跑，它正是轮胎的服务对象；《飞驰吧，"驴吉普"！》的标题字也恰在圆心处出现，既点题又点出了生产轮胎的目的性，成为工人们服务的中心。变形设计如何从内容出发，如何紧扣主题，由此可见一斑。

第二节　专题摄影版面设计的风格

如果我们翻阅世界各国和国内各地的多种画报，就会发现它们在版面设计上表现出许多不同的特点，这就是专题摄影在版式设计上的不同风格。所谓风格，是指作者在作品中表现出来的艺术特点和创作个性。由于作者的生活经历、立场观点、艺术素养、个性特征各不相同，他们在处理题材、驾驭体裁、描绘形象、表现手法和运用语言等方面也就各有差异，于是也就形成了作品的

不同风格。风格体现在作品的内容和形式的各种要素之中。

专题摄影的版面设计是一种创作过程，它也同样受到设计者的生活经历、立场观点、艺术素养、个性特征等制约，所以也就出现各种不同的风格。版面设计创作活动主要是创造美的形式，而形式在表现内容的同时，又有其相对独立性和自身继承性，于是形成了时代、民族、阶级的不同风格。

例如：美国的《生活》画报，选用刊登的照片非常精彩，在版面设计上，处处注意以突出图片的形象为主。所以，它没有或很少有为装饰图片而加边、加框、剪裁变形或是图压图的情况出现，绝对保持图片的完整性。因此，它的版面设计风格是以整齐、大方为特点（见彩图 29～32）。香港地区出版的画报，带有一定的东方文化色彩，常用民族形式的东西补充版面，如利用方块字、书法、绘画等，但也表现出一定商品时代的气味，因此，它也形成

图 66　日本画报的版面之一

图67 前苏联画报的版面之一

了自己独有特点的风格。日本国出版的画报，图片质量也较高，而且照片拍得自然而且生动，因此，常用跨页的大幅刊登。它也经常加入一些日本的民族形式的东西，因此，也就形成了具有日本特点的风格。前苏联出版的画报也有独特的风格，如追求版面的大气氛，常用人物形象照片吸引读者，有其整齐、大方的一面，但有时也表现版面有些零碎……

中国内陆的画报，从总体上看都具有中华民族文化特点和风格，比如用书法字制作标题等等，一眼便可认出与国外画报迥然不同的风格。但是，时代、民族和阶级的风格，又是通过个人的风格表现出来的。因此，同是中国的画报，又各有自家的不同风格。例如：《解放军画报》版面设计的突出特点是追求豪放和气势，这是由它的性质、内容和对象而形成的——气势乃显军威，豪放乃见军胆。它的照片往往也放得很大，常作衬地；人物形象突出，常见特写。《民族画报》的版面设计是端庄之中见活泼，民族特色

浓郁，别具一格。《人民画报》担负对外宣传任务，过去版面多以严肃、大气为主，近些年来也有变化和发展，在运用对比、铺色地和变化制作标题等方面，常能显示出新的风格。各省、市、区的地方性画报，更加显示出多样的风格，并且具有显著的地方性特色。如《黑龙江画报》的广袤粗犷风格、《广东画报》的小巧玲珑风格、《吉林画报》的秀丽清新风格、《山东画报》的慓悍大方风格、《辽宁画报》的生动活泼风格、《上海画报》的大城浪漫风格、《深圳画报》的新潮豪放风格等等，各有千秋。（见彩图 33）

专题摄影版面设计工作，是美的创造工作。因此，所有从事版面设计工作的人员，都应提高自身素质，大胆探索创新，形成自己的独特风格。画报如果没有自己的独特风格，就会被湮没在

图 69　《广东画报》的版面之一

图70 《山东画报》的版面之一

画报的汪洋大海之中而无声无息，何以谈得上什么宣传、教育作用？党的“百花齐放”的方针，就是鼓励艺术家们在为社会主义服务的大方向一致的前提下，发展不同的艺术风格。

随着时代的进步、形势的变化、专题摄影内容的发展，版面设计的形式也必须随之改变。设计人员必须及时破除旧的形式，创立新的形式，也适应内容发展的需要。同时，还要善于研究和运用旧形式如何为新内容服务。正如列宁所说的那样：马克思主义者灵活运用旧形式，“这并不是为了同旧形式调和，而是为了能够把一切新旧形式都变成使共产主义获得完全的和最终的、决定的和彻底的胜利的武器”（《共产主义运动中的“左派”幼稚病》）。

第三节　画报的总体设计与封面设计

一本书、一部摄影集和一期画报的出版，都涉及总体设计问题。总体为事物的全部和整体。一本书的总体设计，包括封面（封底）和正文。但书籍的正文往往有统一性和规则性要求，只要画出版式设计（包括标题、正文、版心、排法及所有的配合）即可制作，不必每页设计版面；摄影集虽然也是大型专题摄影，但因为容量大，内容往往是每页一张照片，总体设计的版式要求比较特殊；画报由于一期要刊登若干组专题摄影作品，而且每组专题摄影都有独特的版面设计，它的总体设计是把这些专题摄影作品有顺序、有联系地进行排列，使之有利于内容的表达和为制版、印刷创造条件。

这一节，我们主要讨论画报的总体设计，包括内页专题摄影作品的顺序排列和画报的封面设计。

一、画报专题摄影作品的排列顺序

一期画报将有十多组专题摄影作品在一本上同时出现，孰先孰后？如何衔接？是画报总体设计所要考虑的中心问题。

画报总体设计的专题摄影作品排列，首先是从一期画报的报道中心出发，按专题摄影的内容排列。一般地说，反映报道中心思想内容的专题摄影作品，总是排列在画报的开头和前半部分的显要地位上，类似日报的头版，以示重要，首先引起读者的注意。将围绕报道中心的几组专题摄影作品集中起来在一期画报上接连刊登，还能形成“拳头”优势，加深读者的印象。接下去的顺序排列，也是按题材内容进行。

图71 标题压标签的方法，以示连续或连载

对于四页、六页、八页等大型专题，在设计中应注意它们的前后连续性，勿使有中断的感觉。目前多采用压标签的办法，即在第三页上把前面的标题缩小，压在某一角上，以表示为前页的继续。也有采用压线、套色或运用图案、剪纸、工艺绘画等方法，一方面统一全篇，另外也具有美化版面的作用。

总体设计是否考虑形式因素呢？当然考虑。总体设计者的任务，不仅从内容着眼以体现一期画报的报道中心思想，而且要从形式上考虑如何使专题摄影作品的过渡自然并富有节奏感，适合读者的阅读习惯与审美心理。所以，总体设计者应留心专题摄影版式设计不同风格在一本画报上出现的衔接关系与对比、变化，做到章法整齐而又活泼多样，层次分明而又富有节奏感。常见有把美术作品或艺术摄影作品穿插在专题摄影作品中间，用以作为段落间隙和读者阅读时的间歇，也属总体设计手法之一种。

画报的总体设计中还会遇到黑白和彩色印张的限制。大多数画报的彩页和黑白页都是交替出现的——即一对页彩色页后接一对页黑白页，或者相反——即一对页黑白页后接一对页彩页，这是从成本造价着想，过去画报总是一个印张的一面印彩色，另一面印黑白所致。其中惟有内页的第一和最后一页"耍单"，与它们相对应的分别是封二和封三页，但由于画报的封面单独印刷，所以一般都不将封二与第一页、最后一页与封三作为一组专题摄影的版面对待，而是单独安排版面内容。

一期画报的目录位置，也属于总体设计的一个内容。过去有些画报经常把目录放在最后一页或封底上。实践证明，目录还是放在前面较好，可使读者从一开始就能知道这一期画报的题目内容。目录设计中，把重点内容用大字或黑体字加以突出，也是一种突出重点和提示读者的方法。

二、画报的封面设计

画报封面也和其他出版物的封面一样，被视为"脸面"和外包装。它具有首先与读者见面、产生第一印象的重要作用，因此，无不十分重视封面的设计工作，并已形成了一个专门的艺术品种。

封面设计同样涉及内容与形式的关系。有人说：封面与内容的关系，不应是衣服与身体的关系，而应是面孔与内心的关系，这话说得很有道理。人们很难从穿在身上的衣服看出一个人的思想，但可以从他的面部表现窥见一个人的内心世界。画报的封面设计，应从一期画报的内容出发，体现出这期画报的中心思想。因此，许多画报的封面，往往就是从内页专题中挑选出来的好照片设计制作而成的。例如：《解放军画报》1995 年第 9 期封面，用的是一幅堉爽英姿的女战士照片（见彩图 6），就是与本期报道的大型专题

图72 美国《生活》画报封面的人工心脏图片

摄影《军营巾帼风采录》内容紧密相关。再如美国《生活》画报在报道人造心脏的成功运用（见彩图29—32）一期时，封面选用的也是人工心脏图片（见图72）。

画报封面设计的形式具有严格的要求，学问很大。一般地说，它要求形象生动、突出、“打远”——具有远距离抓住读者注意力的本领；要求形式语言简练、快捷、明了，使读者一看就能了解

内容涵义。有人说：封面设计是减法，即尽量减少那些与主题无关或无关紧要的细枝末节，从而使封面的形象语言少而精。这话堪称经验之谈。所以，过去画报封面往往都喜欢用人物肖像大特写，原因皆出于此。

画报封面的设计最能体现画报的风格。美国的《生活》画报，封面注重名人特写和重大新闻事件为内容，往往与内容有关。它的设计形式稳定，一个LIFE的方块透白字的画报名称，几十年不变；封面下底的色地形状也是每期不变。从而形成了风格，使人一眼就能认出它来。《黑龙江画报》1982年全年的画报封面全用北国风光照片，这在当时画报都用大人头像的情况下，是一种大胆的创新。而具有地域特征的黑龙江地区的四季风光，恰恰又能体现出《黑龙江画报》“广袤粗犷”的风格，所以它不愧是一种成功的尝试。

最近几年，国内画报封面设计中的一个突出的新变化，就是将这期画报的“要目”重叠印刷在封面形象上。这不仅使封面设计丰富、活泼，而且使读者通过封面便可了解画报的大概内容，可谓一目了然。它反映了我国改革开放和实行社会主义市场经济的特点（见彩图33）。

封面设计往往与封底和背面的封二、封三一起考虑，因为它们都是与内页分开单独印刷的。封底过去画报习惯于刊登风光照片，作为读者看完一本画报后的休息与放松；封二、封三如果不与内页的第一和最后一页连用的话，也需选择与照片内容有一定联系的内容加以设计。这两页地位都很显著，而且又是单独印刷，黑白或彩色安排也较自由，所以适应性很强。随着党的中心工作的转移和建设社会主义市场经济的需要，画报刊登广告是势在必行。如果画报要登载广告的话，那么，封底、封二、封三将是理想的“黄金地带”。

【思考题】

1. 专题摄影版面设计的内容是什么?它与形式是怎样的关系?

2. 画报的总体设计包括哪些内容?

3. 封面具有什么作用?

【实习作业】

1. 将自己拍摄的专题摄影作品进行版面设计，要设计两个以上的方案，试比较它们各自的优、缺点。

2. 阅读国内外的各种画报，分析研究它们的版面设计风格和封面设计风格。

参 考 书 目

1. 《世界摄影史》 曾恩波编著 艺术公司出版
2. 《中国摄影史话》 伍素心编著 辽宁美术出版社 1984 年 10 月出版
3. 《摄影史记——摄影术与摄影文化 150 年》 蒋齐生主编 新华出版社 1990 年 8 月出版
4. 《新闻摄影一百四十年》 蒋齐生著 新华出版社 1989 年 6 月出版
5. 《摄影与流派》 谢汉俊编著 辽宁美术出版社 1992 年 9 月出版
6. 《摄影艺术赏析》 龙熹祖著 四川美术出版社 1987 年 6 月出版
7. 《'87 中国新闻摄影年鉴》 中国新闻摄影学会编 新华出版社出版
8. 《目击世界——世界新闻摄影比赛作品选（3）》 中国新闻摄影学会编 辽宁美术出版社 1990 年 3 月出版
9. 《沙飞摄影集》 辽宁美术出版社 1986 年 6 月出版
10. 《晋察冀画报影印集》 罗光达主编 辽宁美术出版社 1990 年 12 月出版
11. 《新中国画报纪程》 长城出版社 1984 年 12 月出版
12. 《人民战争必胜——抗日战争中的晋察冀摄影集》 罗光达主编 辽宁美术出版社 1988 年 9 月出版
13. 《延安精神》 中国延安精神研究会等编 辽宁美术出版社 1991 年 7 月出版
14. 《难忘的瞬间》 葛力群主编 辽宁美术出版社 1988 年 12 月出版
15. 《中国老摄影记者优秀作品选》 葛力群主编 辽宁美术出版社 1991 年 4 月出版
16. 《杨成武》 晋察冀文艺研究会编 辽宁美术出版社 1994 年 10 月出版
17. 《罗光达摄影作品·论文选集》 靳福生编 辽宁美术出版社 1995 年 8 月出版
18. 《张甸摄影集》 辽宁美术出版社 1990 年 10 月出版
19. 《我要上学——中国希望工程摄影纪实》 解海龙摄著 中国摄影出版社 1994 年 8 月出版

彩 色 附 图

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝北京电影学院图片摄影专业系列教材　专题摄影
作者＝ＢＥＸＰ
页数＝１９８
下载位置＝ｈｔｔｐ：／／ｂｏｏｋ３．ｓｓｒｅａｄｅｒ．ｃｏｍ．ｃｎ／ｄｉｓｋｄｎ／ｄｎ７０／１５／！００００１．ｐｄｇ